# DIE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN KUNST UND RELIGION IN DEN WERKEN JOHN RUSKINS

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

**Wilhelm Morlang**
aus Bad Wildungen

Marburg 1934
Buchdruckerei Hermann Bauer

Als Dissertation angenommen am 12. Juli 1934.
Berichterstatter: Professor Dr. Deutschbein.
Tag der mündlichen Prüfung: 2. August 1934.
Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

*Diese Arbeit möge die Erinnerung wachhalten an meinen Bruder*

*Adolf Morlang,*

*der am 3. September 1918 als Leutnant und Führer einer Stoßtruppkompagnie des Infanterie-Regiments Nr. 477 bei Terny-Sorny zwischen Laon und Soissons in Frankreich seinen Kameraden durch Aufopferung seines Lebens den Rückzug ermöglichte.*

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554410_0135

# Literaturverzeichnis.


I. Eigene Werke Ruskins:

Modern Painters. 5 vols. Ed. George Allen, London 1898.
The Seven Lamps of Architecture.
The Stones of Venice. 3 vols.
Lectures on Architecture and Painting. Deliv. at Edinburgh
A Joy for Ever.
The Two Paths.
Sesam and Lilies.
Lectures on Art. Deliv. before the University of Oxford in Hilary Term 1870.
The Crown of Wild Olive.

} Popular-Edition

The Art of England.
The Pleasures of England.
On the Old Road. 3 vols.
Praeterita. 3 vols.
The Poetry of Architecture.

} Pocket Edition

Fors Clavigera. 4 vols. — Library Edition.

II. Werke über Ruskin:

Jaques Bardoux: John Ruskin, Le mouvement idéaliste et social dans la littérature anglaise au 19e s. Paris 1900.
Charlotte Broicher: John Ruskin und sein Werk. 3 Bde. Jena 1907.
John Brown: Letters of Dr. John Brown with Letters from Ruskin, Thackeray and Others. London 1907.
E. T. Cook: The Life of John Ruskin. 2 vols. London 1911.
I. W. Graham: The Harvest of Ruskin. London 1920.
H. Papajewski: Zur Erkenntnis des Gehalts von John Ruskins Unto this Last. Breslau 1930.
Rob. De La Sizeranne: Ruskin et la religion de la beauté. Paris 1913.
J. H. Whitehouse: Ruskin the Prophet, and other Centenary Studies by John Masefield, Dean Inge, etc. London 1920.
Amabell Williams-Ellis: John Ruskin. London–Toronto 1928.

III. Dissertationen.

P. Claus: Die Ethik John Ruskins. Marburg 1908.
S. S. Fechheimer: Über die Bedeutung Ruskins für das Leben und die Erziehung in England. Jena 1898.
H. Goedecke: Der Stil John Ruskins. Münster 1916.
A. Kommnick: Studien über John Ruskin als Literarkritiker. Marburg 1923. [Maschinenschrift].

IV. Allgemeine Literaturgeschichten:

Bernh. Fehr: Die englische Literatur des 19. u. 20. Jahrhunderts. Berlin 1923.
L. Kellner: Die englische Literatur im Zeitalter der Königin Viktoria. Leipzig 1909.

Oliver Elton: A Survey of English Literature. 2 vols. 1920.
Hugh Walker: The Literature of the Victorian Era. Cambridge 1913.
T. W. Stanley: Studies in Victorian Literature. London.
The Cambridge History of English Literature. Vol. XIV./III. Cambridge 1916.

## V. Sonstige Literatur:

B. Bess: Joh. Calvin. [Sammelband: Unsere religiösen Erzieher.] Leipzig.
O. Baumgarten: Religiöses und kirchliches Leben in England. Leipzig 1922.
J. Bernhart: Augustinus. Bekenntnisse und Gottesstaat. Kröner, Leipzig.
F. Brie: Aesthetische Weltanschauung in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Freiburg 1921.
E. Brunner: Die Mystik und das Wort. Tübingen 1924.
R. Bultmann: Jesus. Berlin 1929.
M. Deutschbein: Das Wesen des Romantischen. Cöthen 1921.
Romantisch u. Romanesk. Britannica 1929.
Englisches Volkstum und englische Sprache. [Handbuch für Englandkunde. Bd. I.]
J. Calvin: Auslegung der Heiligen Schrift in deutscher Übersetzung. Neukirchen.
Unterricht in der christlichen Religion. Neukirchen.
W. Dilthey: Die drei Epochen der modernen Aesthetik und ihre heutige Aufgabe. [Gesammelte Schriften. Bd. IV.]
Fr. Gogarten: Glaube und Wirklichkeit. Gesammelte Aufsätze.
Die religiöse Entscheidung. Jena 1924.
Ich glaube an den dreieinigen Gott. Jena 1926.
G. F. Hartlaub: Kunst und Religion. Leipzig 1919.
R. Otto: Das Heilige. Gotha 1927.
Aufsätze das Numinose betreffend. 1923.
H. W. Singer: Der Praeraffaelitismus in England. München 1913.
E. Spranger: Lebensformen. Halle 1930.
E. Troeltsch: Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen. Gesammelte Schriften. Tübingen 1923.
W. Weisbach; Der Barock als Kunst der Gegenreformation. Berlin 1921.
H. Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1923.
Renaissance und Barock. München 1926.

# Gliederung.


Seite

Einleitung:

1. Die Notwendigkeit der doppelten Themastellung und die Möglichkeit ihrer Behandlung . . . . . 1
2. Methode und Aufbau der Arbeit . . . . . 6

Hauptteil:

I. Die körperlichen, geistigen und seelischen Grundlagen für die Zwiespältigkeit von Ruskins Lebenswerk.

1. Die erbbiologischen Voraussetzungen in Ruskin . . . . . 8
2. Die „Berufung" Ruskins als Natur- und Kunstinterpret . . . 10
3. Der Biblizismus in Ruskins aesthetischen Schriften . . . . 13
4. Die Naturerlebnisse Ruskins als Quelle seines theoretischen Schaffens . . . . . 16
5. Die Naturaesthetik Ruskins als Schema seiner „unausgewickelten" Naturerlebnisse . . . . . 19
6. Zusammenfassung . . . . . 24

II. Gott und Natur.
(Eine theologische Naturaesthetik).

1. Vorbemerkung . . . . . 25
2. Gott als Schöpfer und Erhalter der Welt . . . . . 26
3. Christlicher Gottesglaube oder aesthetischer Pantheismus? . . 33
4. Mittel der Offenbarung Gottes . . . . . 40
5. Die „theoretic faculty" als Organ des Menschen zur Auffassung der Naturoffenbarung . . . . . 47
6. Der Inhalt der Naturoffenbarung . . . . . 50
7. Die „gloria Dei" als Zweck der Naturoffenbarung . . . . . 55
8. Die Naturoffenbarung als Gabe und Aufgabe . . . . . 57
9. Zusammenfassung . . . . . 63

III. Kunst und Religion.

1. Vorbemerkung . . . . . 66
2. Die Thesis von Kunst und Religion.
(Ruskins Kunsttheorien bis 1858).
   a) Das „Was" der Kunst . . . . . 67
   b) Das „Wie" der Kunst . . . . . 71
   c) Das „Wozu" der Kunst . . . . . 75
   d) Der Künstler . . . . . 78
3. Die Antithesis von Kunst und Religion.
(Ruskins Kunsttheorien von 1858—1874).
   a) Das „Was" der Kunst . . . . . 83
   b) Das „Wie" der Kunst . . . . . 85
   c) Das „Wozu" der Kunst . . . . . 86
   d) Der Künstler . . . . . 87
4. Die neue Synthesis von Kunst und Religion
(Die letzte Phase von Ruskins Kunsttheorien). . . . . 88
5. Zusammenfassung . . . . . 90

# Verzeichnis der Abkürzungen.

| | |
|---|---|
| Edbg. Lect. | Lectures on Architecture and Painting. Deliv. at Edinburgh. |
| Fors. | Fors Clavigera. |
| Lamps. | The Seven Lamps of Architecture. |
| Painters. | Modern Painters. |
| Oxf. Lect. | Lectures on Art. Deliv. before the University of Oxford. |
| Paths. | The Two Paths. |
| Praet. | Praeterita. |
| Road. | On the Old Road. |
| Sesam. | Sesam and Lilies. |
| Stones. | The Stones of Venice. |

# Einleitung.

## 1. Die Notwendigkeit der doppelten Themastellung u. die Möglichkeit ihrer Behandlung.

Es ist nicht ohne tieferen Bezug auf die geistige Verfassung des modernen Menschen, daß die doppelte Themastellung „Kunst und Religion" nötig ist, um dem Wesen eines Mannes wie John Ruskin gerecht zu werden. In Epochen mit geschlossener Geisteshaltung wäre sie unnötig ja wahrscheinlich absurd gewesen.

Im hohen Mittelalter war das gesamte Denken und Handeln der Menschen von einem Kern- und Ausgangspunkt bestimmt: der Frage nach Gott und dem zukünftigen Leben in Gott. In der Zeit der Renaissance blieb in Deutschland durch das Aufkommen der Reformation die Frage nach Gott auch weiterhin im Mittelpunkt, doch trat in den südlichen und westlichen Ländern Europas anstelle dieser auf Gott ausgerichteten Fragestellung die „Welt"-Anschauung des Kosmismus, dessen Struktur nun bestimmend wurde für das Verhalten des Menschen in geistiger und körperlicher Hinsicht.

Im Barock dann wurde zum ersten Male offenbar, daß eine einheitliche Auffassung von Gott und Welt nicht mehr aufrecht zu erhalten war. Der Mensch schwankt zwischen zwei Polen, Welt und Gott; die größten Vertreter der Zeit versuchen eine Balancestellung einzunehmen, die aber im Grunde unmöglich ist, da nach einem unabänderlichen Gesetze des Lebens der Mensch nicht zwei Herren dienen kann.

Diese geistige Situation bleibt im Wesentlichen dieselbe, wenn auch Rationalismus und Romantik wieder versuchen, einen einheitlichen Lebenszusammenhang herzustellen, sei es durch die Verlagerung des gesamten Schwergewichts auf den Menschen oder durch eine transzendentale Synthese der Gegensätze. Wichtige Gebiete des geistigen Seins werden aber dabei in einer unmöglichen Form behandelt oder überhaupt negiert.

Im eigentlichen 19. Jahrhundert, in der nachromantischen Zeit, haben wir dann endlich ein völliges Auseinanderfallen der geistigen Tendenzen, von denen jede den Anspruch erhebt, im Besitze der endgültigen Weltdeutung und des Wissens um die Bestimmung des Menschen zu sein.

In diesem Wirrwarr von religiösen, ethischen, ästhetischen, wissenschaftlichen, ökonomischen und politischen Tendenzen, die dazu noch durch den aufkommenden, konsequenten Materialismus auf allen Lebensgebieten bedroht wurden, hatte sich Ruskin mit seiner allen Eindrücken leicht zugänglichen geistig-seelischen Struktur eine eigene Position zu schaffen.

So ist es denn nicht erstaunlich, daß wir in seinen Werken, die in 39 Bänden gesammelt sind, und zu denen noch eine unabsehbare Fülle von Briefen, Tagebuchblättern und Notizen kommt, so ziemlich alle Fragen des menschlichen Daseins behandelt finden.

Für den Kritiker ist es eine nahezu unmögliche Aufgabe, alle Gedanken Ruskins richtig zu beurteilen oder sie gar ohne tieferes Eindringen in seine geistige Eigenart in Einklang zu bringen.

Am brauchbarsten ist deshalb für jemanden, der Ruskin selbst nicht lesen kann oder will, sich aber doch ein unverfälschtes Bild von seinem Leben und seinen Werken zu machen wünscht, eine Biographie, wie wir z. B. eine ausgezeichnete in der von E. T. Cook haben. Hier wird Ruskin keine Gewalt angetan sondern Stück für Stück, objektiv und sukzessiv in seiner Entwicklung gezeichnet.

Es fehlt auch nicht an Versuchen, Ruskin in seiner Gesamtheit zu beurteilen, doch ist ihnen allen das Bestreben eigen, Ruskin aus einem einheitlichen Kernpunkt zu verstehen oder gar zu erklären.

Wir können und wollen hier keine Darstellung der bisherigen Ruskinliteratur geben sondern nur versuchen, an einigen Beispielen aus ihr zu zeigen, wie unmöglich das Unterfangen ist, Ruskin aus einer einheitlichen Wurzel zu deuten, um dann unsere These, wie sie das Thema andeutet, zu entwickeln.

Erhebliche Schwierigkeiten bereiten den meisten Kritikern die rein materiell verschiedenen Stoffgebiete, d. h. die Kunst in der ersten Hälfte und die Nationalökonomie in der zweiten Lebensperiode Ruskins; sie begnügen sich damit festzustellen, daß Ansätze zur nationalökonomischen Tätigkeit schon in den kunstkritischen Schriften vorhanden wären. Eine solche Feststellung aber bleibt rein äußerlich und ohne tieferen Bezug zu den geistig-seelischen Voraussetzungen hierzu.

In einer älteren Marburger Dissertation faßt Paul Claus seine Ausführungen über Ruskin in folgende Sätze zusammen: „Zentralpunkt alles Seins ist ihm das Sittliche“[1], eine These deren Unhaltbarkeit sich schon darin zeigt, daß die Vertreter des sensualistischen Aesthetizismus schon während Ruskins Leben und noch mehr in der Folgezeit seine Kunsttheorien — allerdings nur die einer Epoche — zur Grundlage ihrer Anschauung machten oder doch zumindest sich auf ihn beriefen.

1) P. Claus: a. a. O. p. 44.

Etwas tiefer sieht Hugh Walker, wenn er sagt: „The transition from art to industry was the natural outcome of Ruskin's doctrine of art as an expression of the whole of life“[2], doch wird dabei nicht berücksichtigt, daß Ruskins nationalökonomische Ideen, falls sie lediglich aus einer ästhetischen Ganzheitseinstellung zum Leben stammten, keineswegs mit dem religiösen Eifer eines alttestamentlichen Propheten und der Forderung nach absoluter Geltung hätten vorgetragen werden können.

Derselbe Autor möchte als andere Einheitsbasis Ruskins Stil anführen, doch hat sich dieser, wie Ruskin selbst sagt, im Laufe der Zeit erheblich geändert. Außerdem aber wäre der Stil erst der Ausdruck einer geistigen Haltung und besagte unmittelbar noch nichts über die hinter ihm wirkenden Kräfte und Mächte.

Andere wieder geben eine „innere Leidenschaft“ als durchgehende Linie an. Ein solcher Begriff aber bleibt leer, solange nicht der Charakter der Leidenschaft, solange nicht das „Was“, auf das sie sich richtet, beschrieben ist.

In einer neueren deutschen Arbeit endlich von Papajewski, die im wesentlichen von Ruskins späteren Tätigkeit ausgeht, wird versucht, die physische Arbeit als den inneren Zusammenhang seiner Arbeit auszuweisen, doch wird hier eigentlich nicht Ruskin selbst sondern Carlyle in Ruskin hinein interpretiert. Ruskin hat sich später offensichtlich Carlyles Gedankengänge zu eigen gemacht, doch die physische Arbeit zum Lebensprinzip der künstlerischen Schriften zu machen, würde heißen, daß Kunst handwerkliche Arbeit sei; eine Ansicht, gegen die sich Ruskin auf Schritt und Tritt wehrt.

All diesen Versuchen liegt das vorwiegend ästhetische Bestreben zugrunde, ein Gesetz in Ruskin hinein zu interpretieren, nach dem er angetreten sei, und auf Grund dessen er sich folgerichtig entwickelt habe. Das mag bei unkomplizierten Persönlichkeiten angehen, doch wird eine solche Auffassung Ruskins Wesen nie und nimmer gerecht.

Eine „Gestalt“ aus ihm zu machen, möchte wohl die Aufgabe eines Literaten sein, doch ziemt es sich nicht für echte Wissenschaft, die Wirklichkeit, wo es nicht geht, ästhetisch zu vereinfachen. Selbstverständlich muß auch die philologische Wissenschaft schematisieren, aber zunächst muß sie anerkennen und sich mit dem auseinandersetzen, was da steht.

Ein Musterbeispiel für jene vereinfachende Methode ist auch das Urteil Charlotte Broichers über Ruskin. In der Einleitung zu ihrem Werke sagt sie: „Die Widersprüche in seinen zahllosen Werken beruhen auf den Widersprüchen in seiner Persönlichkeit und werden nur aus ihr verständlich.“

2) H. Walker: Cambridge History of English Literature. Cambr. 1916. Vol. XIV. p. 153.

So weit hat sie ganz richtig beobachtet, und es wäre nun ihre Aufgabe gewesen, diese Widersprüche zu zeigen. Doch entledigt sie sich dieser Pflicht, indem sie fortfährt: „Aber die Wandlungen seiner Persönlichkeit wurzeln in einer höheren Einheit seines Wesens.“ [3]

Damit wird der Wirklichkeit wieder ausgewichen, und, um einem ästhetischen Bedürfnis zu genügen, eine Einheit konstruiert, die sie vorher selbst vermißt hat. Wird dann die Einheit dieses Wesens, wie wir später sehen werden, in einem mystisch-pantheistischen Aesthetizismus gefunden, so zeigt sich damit, wie gefährlich eine solche Einheitstendenz am falschen Orte werden kann.

Wir betrachten es deshalb auch als eine der Aufgaben dieser Arbeit, Charlotte Broichers Arbeit über Ruskin — insbesondere ihre Ausführungen über seine Religion — kritisch zu beleuchten, da ihre Ansicht allgemein in Deutschland zur Geltung gelangt ist.

Sie bezeichnet sich zwar selbst als Dilettantin, und so brauchten wir uns eigentlich nicht mit ihr auseinander zu setzen, doch sind ihre Ausführungen nicht nur wörtlich in das Werk von Otto Baumgarten: „Religiöses Leben in England“ übernommen worden sondern von hier aus auch weiter in das theologische Standardnachschlagewerk: „Religion in Geschichte und Gegenwart“ gewandert.

Unsere Hauptaufgabe aber wird es sein, anstelle dieser einheitlichen und damit dem Wesen Ruskins nicht gerecht werdenden Interpretation eine neue zu setzen, die unseres Erachtens allein die Möglichkeit bietet, alle Aeußerungen in Ruskins Werk zu deuten.

Hinter der Fülle der empirischen Erscheinungen in dem Lebenswerk Ruskins liegen auf der einen Seite religiöse und auf der anderen Seite ästhetische Grundprinzipien; aus diesen beiden Quellen kommt der Impuls zu dem gesamten Schaffen Ruskins.

In dieser Doppelheit seines seelisch-geistigen Seins liegt auch der Grund der nicht wegzuleugnenden Widersprüche im Seienden; denn es liegt in der Eigenart dieser beiden Motive, daß sie nie so zu einer Harmonie gebracht werden können, daß eins das andere stütze.

So tritt denn von diesen beiden Motiven entweder das eine oder das andere entschieden in den Vordergrund, um das andere zur bloßen Begleitung herab- oder um es gar ganz zu unterdrücken. Das ästhetische Prinzip und das religiöse liegen in ewiger Antagonie miteinander, oder aber, doch besagt das im Grunde dasselbe, das eine herrscht über das andere.

Die Religion, besonders die calvinistische Religion, wie sie Ruskin eigen ist, ist am Jenseits orientiert, während die Kunst letztlich auf eine natürlich-sinnliche Weltauffassung zurückgeht. Beide, Kunst und Religion, sind in den Zuständen des unmittelbaren

3) Ch. Broicher: a. a. O. Bd. I. p. I.

Selbstbewußtseins gegründet. In dem beständigen Anatagonismus der Weltanschauungen ist dieser einer der ursprünglichsten Gegensätze.

Nicht umsonst ist im Grunde die Kirche stets eine Gegnerin der Kunst gewesen. Sie hat immer gewußt, daß die Kunst nur allzu leicht, auch wenn sie der Religion dienen will, ihre Eigenmacht zur Geltung bringt und aus der Dienerin zur Herrin der Religion wird.

Diese Doppelhaltung also bildet die Grundstruktur von Ruskins Wesen, und es ist deshalb leicht verständlich, zu welchen Konflikten sie in Ruskins Leben Anlaß geben mußte.

Ruskin ist ein Mann der künstlerischen Schau und zugleich der calvinistischen Aktivität. Deshalb ist er nicht, wenn er seine naturästhetischen und kunstkritischen Werke schreibt, ein systematischer und objektiver Lehrer oder Philosoph sondern einerseits eine heftige Künstlernatur ohne Harmonie, die, da ihr Wesen durch keine eigentliche Produktion gebunden ist, allen Impressionen der Außenwelt zugänglich ist, und andererseits ein religiöser Eiferer, der sich nur mit der unbedingten Anerkennung seiner Ansprüche zufrieden geben kann und alles andere, je nach seiner augenblicklichen Stimmung, in Grund und Boden verdammen muß.

E. T. Cook bringt eine schöne Aeußerung aus dem „Oxford und Cambridge Magazine", wo Burne-Jones und Morris schreiben: „. . . this man John Ruskin rose, seeming to us like a Luther of the arts . . . speaking, if ever man spoke, by the spirit and approval of heaven."[4]

Wir sehen, wie schon Ruskins Zeitgenossen, denen er aus einem unwirklichen Leben zu einer echten Existenz verhelfen wollte, seinen religiösen Eifer erkannt hatten.

Auch sein intimster Freund, der ihn schon seit seiner Oxforder Studienzeit kannte, und der mit Ruskin noch in seinem hohen Alter verkehrte, schreibt: „I ought to say, as a key to Ruskin, I had no idea of his religious feeling before now."[5]

Was Acland hier von Ruskin sagt, drückt Carlyle allgemein aus, wenn er schreibt: „It is well said, in every sense, that a man's religion is the chief fact with regard to him . . . , . . . the thing a man does practically lay to heart, and know for certain, concerning his vital relations to this mysterious Universe, and his duty and destiny there, that is in all cases the primary thing for him and creatively determines all the rest."[6]

Doch ist, so lautet ja unsere Grundthese, die Religion gleichsam nur ein „key" zu Ruskin. Ganz erfassen kann man ihn nur, wenn man neben dem religiösen Motiv stets das künstlerische mithört, selbst wenn es oft verdeckt ist.

4) Cook a. a. O. Bd. I. p. 348.

5) zitiert nach Cook Bd. I, p. 317, der es entnommen hat aus „Sir Henry Wentworth Acland, Bart; „A Memoir", by J. B. Atlay pp. 173/4.

6) Th. Carlyle „On Heroes, Hero-Worship And The Heroic In History" pp 2/3 ed. The Worlds Classics, Oxf. Univ. Press.

Am besten noch scheint E. T. Cook Ruskin erkannt zu haben, wenn er bei ihm von einer Vereinigung von Hebraistik und Hellenistik spricht. Er führt diesen Gedanken nicht weiter aus, doch würden wir, wenn diese Terminologie Sinn haben soll, unter Hebraistik seine religiösen und unter Hellenistik seine künstlerischen Neigungen verstehen. Der Kampf zwischen diesen ist, wie gesagt, das Grundgeheimnis von Ruskins Werk. Die Entwicklung dieses Kampfes im Einzelnen aufzuzeigen, das An- und Abschwellen des einen oder anderen Motivs zu verfolgen, wird deshalb der Leitfaden unserer Arbeit sein.

## 2. Methode und Aufbau der Arbeit.

Aus der Doppelheit unseres Themas ergibt sich nun eine Schwierigkeit für die Methode, die wir zu seiner Behandlung einschlagen sollen. Einerseits müssen wir als Geisteswissenschaftler reden und andererseits als Theologe. Für eine Art müssen wir uns entscheiden; da dieses aber eine geisteswissenschaftliche Arbeit und keine theologische im strengen Sinne sein kann, bleibt uns natürlich nur die Methode der Geisteswissenschaft.

So werden wir zuweilen nicht umhin können, von Gott und Religion als Werten unter anderen, wenn auch höchsten Werten, zu sprechen; auch werden wir davon absehen müssen, unser Reden gleichzeitig als ein Reden von unserer eigenen Existenz im vollen Sinne zu verstehen.

Wir werden im Wesentlichen versuchen, eine Phänomenologie von Ruskins Geisteshaltung zu geben und zu zeigen, wie diese sich in seinem empirischen Werk Geltung verschafft.

Um diese Phänomenologie des Ruskinschen Geistes aber, wie sie sich einigermaßen deutlich herauskristallisieren läßt, kräftiger zu fundieren, werden wir in einem ersten Teil zunächst die körperlichen, seelischen und geistigen Voraussetzungen beschreiben. Es ist dies für Ruskin um so fruchtbarer, als sich schon hier die doppelte Grundtendenz seines Werkes klar aufzeigen läßt.

Das Werk Ruskins erstreckt sich über einen Zeitraum von mehr als einem halben Jahrhundert. Es zerfällt dem Gegenstand nach in zwei Teile, die aber chronologisch nicht scharf getrennt sind.

Die Frühzeit ist erfüllt von dem Problem „Gott — Natur — Kunst"; die spätere dagegen von nationalökonomischen Fragen. Unsere Aufgabe wird es im wesentlichen sein, uns mit Teilen des ersten Fragenkreises auseinanderzusetzen. Der Grund hierfür ist, wie wir ja schon andeuteten, die Tatsache, daß es hier um die wesentlichen Entscheidungen in Ruskin geht, die auch für seine naturwissenschaftlichen und ökonomischen Arbeiten maßgebend waren.

Im zweiten Hauptteil werden wir deshalb ausführlich das Problem „Gott — Natur“ behandeln. Es bildet den Kern- und Ausgangspunkt der Ruskinschen Lehre und bildet so auch die Basis des anderen Problems, das wir im dritten Hauptteil behandeln werden: das Verhältnis von Religion und Kunst im engeren Sinne, so wie es Ruskin in den verschiedenen Perioden seines Lebens aufgrund innerer und äußerer Impressionen beurteilt hat.

Während der zweite Teil geschlossen und einheitlich sein wird, wird dieser dritte Teil das heftige Auf- und Ab der Motive zeigen.

# Hauptteil.

## I. Die körperlichen, geistigen u. seelischen Grundlagen für die Zwiespältigkeit von Ruskins Lebenswerk.

### 1. Die erbbiologischen Voraussetzungen in Ruskin.

Die Ueberschrift könnte die Vermutung aufkommen lassen, als wollten wir einem längst vergangenen, materialistischen Determinismus das Wort reden. Davon kann natürlich keine Rede sein. Kein Wissenschaftler denkt wohl heute noch daran, eine Persönlichkeit aus ihren ererbten und erworbenen Eigenschaften restlos zu erklären.

Doch ist heute durch die nationalsozialistische Weltanschauung neu die Frage gestellt, wie weit die Vererbung von körperlichen und geistigen Fähigkeiten von Bedeutung ist.

Eine solche Erbbiologie bedeutet nun aber nicht, daß der kulturelle Geist, Religion, Weltanschauung, Philosophie, Ethik und Kunst automatisch aus dem Blut hervorgehen. Das würde einen neuen, biologischen Materialismus bedeuten, aus dem es keine Rettung mehr zu höherem menschlichen Dasein gäbe. Rasse und Blut bedingen noch nicht den Geist, da sie nicht notwendig mit den seelischen Spannungen zusammengehen müssen, aus denen der Geist allein entsteht. Der Geist hat im Blut lediglich seine Voraussetzungen. Der Geist selbst kommt zum Blut aus dem Bereich der werteschaffenden Freiheit.

Daß es aber auch Vererbung von geistigen Eigenschaften gibt, beweist die Wirklichkeit uns jeden Tag. Es fragt sich dann nur, wie der Träger dieser vererbten Eigenschaften gewillt ist, auf sie einzugehen, sie anzuwenden und im Kampf mit anderen ihm im Leben entgegentretenden Gegebenheiten sich auseinander zu setzen.

Wir sehen ja deutlich bei Ruskin, wie verschiedene vererbte geistige Anlagen vorhanden sind, unter denen er zeit seines Lebens sich in persönlicher Verantwortung entscheiden mußte.

Welches sind nun die von Ruskins Eltern auf ihn übertragenen Anlagen?

Hier zeigt sich uns zum ersten Male, wie schon erbmäßig — und natürlich auch später erziehungsmäßig — die Doppelheit in Ruskins Wesen angelegt war. Wenn wir die bekannten Worte Goethes über seine Eltern, sei es nun, daß sie ernst oder ironisch gemeint sind, zum Vergleich heranziehen, so ergibt sich für Ruskin das umgekehrte Verhältnis zu seinen Eltern wie bei Goethe. Die „Frohnatur" Goethes, die wir mit Ruskins künstlerischen Neigungen vergleichen wollen, stammt hier nicht von der Mutter sondern vom Vater. Ruskins Vater, von Beruf Weinhändler, hatte schon seinen eigenen künstlerischen Anlagen nachgegeben. Er hatte die englischen Dichter mit Begeisterung gelesen, Bilder gesammelt und auch selbst aquarelliert. Mit seinem Vater unternahm Ruskin viele Spaziergänge in die Natur; um seinem ästhetischen Naturempfinden Ausdruck zu verleihen, zitierte Ruskins Vater dann Verse von Wordsworth. Es war auch sein Vater, der dafür sorgte, daß der Knabe mit Künstlern in Verbindung kam und wertvolle Kunstwerke aus eigener Anschauung kennen lernte.

Die Mutter stand diesen ästhetischen Neigungen in ihrem Hause wenn nicht feindlich so doch zumindest abwartend gegenüber. Von ihr dagegen stammt die Anlage zu „des Lebens ernstem Führen". Sie weihte den Knaben schon bei seiner Geburt in biblischer und mittelalterlicher Form Gott zum Dienste.

Dieses Versprechen wurde nicht eingehalten, da, wie wir sehen werden, John Ruskin seine künstlerische Tätigkeit ebenfalls als Gottesdienst betrachtete. Seine Mutter war eine strenge Puritanerin, die den damals verbreiteten evangelikalen Tendenzen in der anglikanischen Kirche folgte. Ihr Verstand und starrer Wille wurden von einer puritanisch-herben Gottesfurcht in einer bestimmten Richtung gelenkt.

In allen Vorkommnissen ihres Hauses achtete sie darauf, ob Gott oder der Teufel am Werke wären. Das Leben war ihr ein Kampfplatz zwischen diesen beiden Gewalten, und aufmerksam sah sie nach Zeichen der Erwählung. Die Bibel war natürlich die „Schnur" ihres Lebens, und bis zu seiner Studienzeit mußte der junge Ruskin seiner Mutter jeden Morgen einen Bibelabschnitt vorlesen. War man am Ende angelangt, so begann man am nächsten Morgen von vorn.

Die Mutter führte ihn nicht in die Natur, ja sie unterband sogar seine kindlichen Spiele mit Blumen und Tieren, wenn dadurch die Ordnung des Gartens gestört wurde. Sie führte ihn dagegen regelmäßig am Sonntag zur Kirche, wo er sich die langen Predigten anhören mußte, für die er kaum schon Verständnis besaß.

Diese in den Eltern ganz einseitig vorhandenen Neigungen vereinigten sich dann in dem Knaben. Als erste Willensäußerung, über die er noch selbst erschrickt, meldet uns Ruskin den Wunsch, daß als Hintergrund zu seinem eigenen Bilde „blue hills" dienen möchten.

Andererseits ist seine erste religiöse Leistung eine Predigt, die mit den Worten endigte: „people, be good". Andere Begebenheiten sind aufschlußreich für seine ästhetischen Instinkte: wenn ihm als Kind die Predigten zu lang wurden, so verfolgte er mit aufmerksamer Freude die Lichtreflexe, die die Gesten des Predigers auf dem roten Sammetkissen der Kanzel bewirkten.

Das Schreiben und das Lesen der Bibel lernte er selbständig mit drei Jahren durch künstlerische Zusammenschau einer Gruppe von Wörtern.

So ist es aufschlußreich zu sehen, wie die innere Doppelheit Ruskins schon in diesen frühesten Willens- und Lebensäußerungen des Kindes zum Ausdruck kommt. Daß sein Kunstinteresse nicht allein von außen an ihn herangetragen wurde, zeigt Ruskins ausdrückliche Verwahrung gegen die Meinung, daß Turners Bilder seine künstlerischen Neigungen erst begründet hätten. Er betont vielmehr, daß er sofort imstande gewesen wäre, sie zu verstehen und zu schätzen.

Wie diese doppelten Anlagen in einer wichtigen Lebensentscheidung zum ersten Male zusammentreffen und ausgeglichen werden, soll uns nun der nächste Abschnitt zeigen.

## 2. Die „Berufung" Ruskins als Natur- und Kunstinterpret.

Zum ersten Male treten bei Ruskins Berufsentscheidung die widerstrebenden Tendenzen seines Innern hervor. Eigentlich soll er, um das Gelöbnis seiner Mutter und den Wunsch auch seines Vaters zu erfüllen, Theologie studieren. Doch sind seine ästhetischen Neigungen ein zu starkes Gegengewicht, als daß er sich ganz und gar der religiösen Pflicht hätte unterwerfen können.

Er stellt ernste Gewissensforschungen mit sich an und wendet sich in seiner Not als Zweiundzwanzigjähriger in einem für uns sehr aufschlußreichen Briefe vom 22. IX. 1841 an seinen alten Lehrer Canon Dale.[1]

Er schreibt darin unter anderem: „Nero's choice of time and opportunity for the pursuit of his musical studies has been much execrated, but is guiltless in comparison to the conduct of the man who occupies himself for a single hour with any earthly pursuit of whatever importance, believing, as he must, if he believe the Bible, that souls, which human exertion might save, are meanwhile dropping minute by minute into hell."

Ruskin selbst also fühlt sich wie jeder Calvinist als Laienpriester, der für das Heil seiner Mitmenschen verantwortlich ist. Jede einzelne Stunde gehört im Grunde Gott und sollte eigentlich in dessen Dienste stehen. Wer das weiß und doch nicht danach handelt, ist schuldiger als Nero, der nichts von Gott gewußt hat,

1) zit. nach Cook Bd. I. p. 122/3.

und dessen Zeitvergeudung deshalb keine religiöse Sünde sondern ein politisches Verbrechen war.

Wir sagten, Ruskin weiß sich als Laienpriester, und deshalb ist es nur folgerichtig, wenn er weiter fragt: „This being fully granted, the questions come, ‚What means are there by which the salvation of souls can be attained?' and ‚How are we to choose among them?' "

Für den Calvinisten, für den es ja keine Beschäftigung gibt, die nicht zu Gottes Ehre ausgeübt werden könnte, besteht nur die Frage, wo die Möglichkeiten hierzu am größten sind.

Grundsätzlich kann auf jeder Arbeit Gottes Gnade ruhen; es handelt sich nur darum, daß die Beschäftigung nicht lediglich menschlichen Zwecken dient. Deshalb heißt es weiter: „For instance, does the pursuit of any art or science, for the mere sake of resultant beauty or knowledge, tend to forward this end? That such pursuits are beneficial and ennobling to our nature is self-evident, but have we leasure for them in our perilous circumstances?"

Wir hören: ästhetischer Genuß und humanistische Bildung der Persönlichkeit rechtfertigen bei weitem nicht die Beschäftigung mit Kunst und Wissenschaft. Der Mensch selbst würde damit der Zweck des Daseins sein; und nicht Gott wäre Ursache und Ende alles menschlichen Handelns.

Doch braucht der Beruf eines Menschen nicht mit dem Menschen als Ziel sein Ende finden. Auch Wissenschaftler und Künstler können in Gottes Dienst sich stellen. Wenn sie ihre Fähigkeiten nicht in der Kirche und im rein Seelsorgerischen anwenden sondern auf den ihrer Veranlagung gemäßen Gebieten, so ist das eben der Wille Gottes. Alle Menschen empfangen von Gott ihre Gaben, der eine für d a s Amt, der andere für j e n e s. Daß der Kaiser Kaiser und der Papst Papst ist, ist nur eine Arbeitsteilung auf Grund der ihnen innewohnenden Fähigkeiten. Deshalb kann Ruskin weiter fragen: „Or, on the other hand, is not the character and kind of intellect which is likely to be drawn into these occupations (Wissenschaft und Kunst), employed in the fullest measure and to the best advantage in them? Would not great part of it be useless and inactive if otherwise directed? Do not the results of its labour remain, exercising an influence, if not directly spiritual, yet ennobling and purifying, on all humanity, to all time? Was not the energy of Galileo, Newton, Davy, Michael Angelo, Raphael, Handel, employed more effectively to the glory of God in the results and lessons it has left, than if it had been occupied all their lifetime in direct priestly exertion, for which, in all probability, it was less adapted and in which it would have been comparatively less effectual?"

Wir sehen, wie Ruskin seinen Beruf aufgefaßt haben will. Die Erwähnung Newtons ist besonders interessant, war dieser doch

auf seine großen Erfindungen an sich gar nicht so sehr stolz. Er verwandte seine Kenntnisse später im wesentlichen dazu, die Offenbarung des Johannes auszulegen und sah darin den Hauptzweck seines Lebens, eine groteske Auffassung von dem gewöhnlichen, modernen Standpunkt.

Aber Ruskin wagt es nicht, sich mit dem von ihm genannten Geistesheroen zu vergleichen: „Yet if the labours of men like these, who spread the very foundations of human knowledge to twice their compass, may be considered as tending to the great end of salvation, can the same be said of those who follow their footsteps with the average intellect of humanity?“

Hier ist Ruskin wieder wie Bunyans „Christian“ vor einer neuen Entscheidung. Bis zum letzten will und muß er sich Rechenschaft geben, ehe er seinem künstlerischen Impulse folgt. Aber seine Neigung ist nicht die Laune eines Tages, sondern seit langem hat sie sich durch ihre Stetigkeit als von Gott gewollt ausgewiesen. Er sagt: „I . . have been attached to the pursuits of art and science, not by a flying fancy, but as long as I can remember, with settled and steady desire.“

Nach dieser Gewissensforschung ist er aber noch immer nicht ganz beruhigt, sondern er fragt eben in diesem Briefe seinen Lehrer noch einmal um Rat.

Dieses wundervolle Dokument eines ernsten, jungen Menschen ist für unsere These von größter Bedeutung; wir hören, wie die künstlerischen Neigungen unwiderstehlich in ihm zur Tätigkeit drängen und sich vor seinem religiösen Gewissen rechtfertigen müssen. Nur damit kann er seine zukünftige Tätigkeit verantworten, daß sie zum Ruhme Gottes und zum Heile seiner Mitmenschen dienen soll. Welch gewaltiger Ansatzpunkt, welche religiöse Verpflichtung zu der kommenden Arbeit als Natur- und Kunstinterpret!

Aber diese Gewissenserforschung und dieses auf die heiligsten Ueberzeugungen seiner Religion sich stützende Erfülltsein von seiner göttlichen Berufung ist nicht auf diesen einmaligen Akt seiner Jugend beschränkt. Immer wieder ruft er sich seine religiöse Mission ins Bewußtsein zurück: „I am sitting in my quiet room, hearing the birds sing, and about to enter on the true beginning of the second part of my Venetian work. May God help me to finish it — to His Glory, and man's good.“ J. Ruskin.[2]

Wir sehen, nach zehn Jahren ist seine Haltung noch immer dieselbe, und sie wird es auch sein ganzes Leben bleiben, vielleicht, daß später der Akzent mehr auf „man's good“ rücken wird, was aber im Grunde für ihn keine eigentliche Verschiebung bedeutet; denn mit der Auffassung von dem Menschen als Geschöpf Gottes folgt eins aus dem anderen.

Auch Gewissensbisse, daß er seinen Beruf nicht recht erfülle,

2) Cook I. p. 295 Tagebuchnotiz vom 1. 5. 1851.

fehlen nicht. Ernsthaft ruft er sich seine Pflicht zurück: „Several times, about the same hour on Sunday mornings, a fit of self-reproach has come upon me for my idling at present, and I have formed resolutions to be always trying to get knowledge of some kind or other, or bodily strength, or some real available, continuing good, rather than the mere amusement of the time . . .“ [3] „Self-reproach“ ist das Stichwort dieses Satzes, ein typisches Wort für einen Puritaner.

In einer Notiz von seinem 35. Geburtstag, den er den „keystone of my arch of life“ [4] nennt, macht er sich wieder Vorwürfe, daß sein rein ästhetisches Interesse an Kunstgegenständen und die Freude an dessen Sammeln ihn von seinen eigentlichen Aufgaben abhalte; und er nimmt sich vor, jetzt anders handeln zu wollen.

In ernstem Gebetsringen holt er sich immer wieder Kraft von Gott: „I hope to keep this day a festival for ever, having received my third call from God, in answer to much distressful prayer. May He give grace, to walk hereafter with Him in newness of life, to whom be glory for ever. Amen.“ [5]

Wir merken deutlich, wie seine ästhetischen Neigungen ihm zuweilen Mühe bereiten. Nur mit Gottes Hilfe gelingt es ihm, seiner eigentlichen Berufung treu zu bleiben, d. h. Gottes Ehre und der anderen Menschen Gutes zu suchen in und mit seinen ästhetischen Arbeiten.

### 3. Der Biblizismus in Ruskins aesthetischen Schriften.

Jedem Leser von Ruskins Schriften muß es auffallen, welche Menge von Bibelzitaten darin enthalten sind. Der reine Aesthetiker wird sich nie darum bekümmern, ob er seine Theorien mit Bibelstellen belegen kann, doch Ruskin kommt es darauf an, möglichst viele seiner Anschauungen mit Bibelstellen zu begründen.

Es ist dieses offensichtlich eine Methode, die von den dogmatischen und erbaulichen Schriften der Theologen übernommen worden ist. Diese wollen ja auch nicht ihre eigenen Meinungen sondern je und je den christlichen Glauben auf Grund der heiligen Schriften — und bei der katholischen Kirche auch auf Grund der Tradition der Väter — neu formulieren. So sind ja die alten Dogmatiken auch keine systematischen Darstellungen der Lehre sondern „Loci“, wie die von Melanchthon; und auch die Institutio Calvins ist nur eine Aneinanderreihung von Glaubenssätzen, die durch Bibelzitate gestützt werden.

Auch Ruskin macht die Bibel zur Grundlage seiner Arbeit. Der strenge Biblizismus der reformierten Religion läßt ihn sicher sein, daß die Bibel in allen Lebenslagen gültig ist und auf alle theore-

3) Praet. II. p. 86—87.
4) Cook I. p. 326. Brief v. 16. 11. 1854.
5) Cook I. p. 332. Notiz v. 2. 7. 1854.

tischen Fragen Antwort erteilen kann. So sagt denn Ruskin entschlossen: „Scripture, of course, must be the ultimate appeal. . ." [6]

Wer nicht in den kleinsten Dingen Gottes Wille in der Bibel erforscht, beleidigt die Allmacht Gottes. „We treat God with irreverence by banishing Him from our thoughts, not by referring to His will on slight occasions. He is not the finite authority or intelligence which cannot be troubled with small things. There is nothing so small but that we may honour God by asking His guidance of it, or insult Him by taking it into our own hands; and what is true of the Deity is equally true of His revelation." [7]

So findet es Ruskin denn auch selbstverständlich, die Bibel als Grundlage für seine ästhetischen Ausführungen zu machen: „. . . those words were made the ground of every argument and the test of every action. . . . I have therefore ventured, . . ., to take the higher line of argument . . . not merely because I think it the best mode of reaching ultimate truth . . .; but because every subject should surely . . . be taken up in this spirit, or not at all." [8]

Ruskin weiß also, daß man auch eine Aesthetik „an sich" schreiben kann, doch würde das nicht die Garantie für letzte Wahrheit in sich bergen.

Diesen Ausführungen gegenüber wirkt es nun geradezu grotesk, wenn Charlotte Broicher ihm in der Anwendung dieser Methode bloße Nützlichkeitsgründe unterschieben will. Sie sagt: „Ebenso befremdlich wirkt das Anknüpfen seiner pantheistischen Ausführungen an biblisch-dogmatische Voraussetzungen, wohl vergeistigt und erweitert, aber doch nicht überwunden. Hier ließe sich vielleicht eine Konzession an sein Publikum annehmen, ohne doch den Tatsachen zu entsprechen." [9]

Es zeugt in der Tat von wenig Verständnis für Ruskins außerordentliche Wahrheitsliebe, wenn man ihm eine solche Unehrlichkeit zuschreiben möchte. Doch müssen sich natürlich solche gezwungenen Interpretationen ergeben, wenn man die Wirklichkeit nicht anerkennt und die e i g e n e n pantheistischen Gedanken, die aber nicht Ruskin hat, wie wir später sehen werden, in ihn hineinliest.

Von einer bloßen Nützlichkeitserwägung kann in der Tat keine Rede sein, wenn man hört, wie Ruskin noch in seinem hohen Alter die biblische Erziehung durch seine Mutter wertet: „. . ., this maternal installation of my mind in that property of chapters, I count very confidently the most precious, and, on the whole, the one „e s s e n t i a l" part of all my education." [10]

6) Cook I, p. 122.
7) Lamps p. 10.
8) Lamps p. 10/11.
9) Broicher I. p. 237.
10) Praet. I. p. 49.

Und welche Bedeutung die Bibel auch in der späteren Zeit, d. h. nach der Zeit der mütterlichen Erziehung, für ihn gehabt hat, sieht man an folgender Aeußerung Ruskins: „I have read that book, with as much care as most of them, for some forty years."[11]

Warum ist die Bibel so wichtig in Ruskins Erziehung gewesen? Er sagt es uns selbst: „Her (der Mutter) unquestioning evangelical faith in the literal truth of the Bible placed me, as soon as I could conceive or think, in the presence of an unseen world; and set my active analytic power early to work on the questions of conscience, free will, and responsibility, . . ."[12]

Die Beschäftigung mit der Bibel regt seinen Geist zu theoretischer Arbeit an. Wir stellen immer einen Mangel an theoretischer Gedankenleistung bei den Engländern fest, andererseits wissen wir, daß die Schotten, die ja die strengsten Puritaner stellten, durch ihre theologische Forschung weit mehr in der abstrakten Wissenschaft geleistet haben.

Bei Ruskin finden wir wiederum diese Erfahrung bestätigt, denn seine Eltern sind ja beide Schotten. Die Kraft zur Analyse und Abstraktion ist offensichtlich puritanisch-schottisches Erbteil, natürlich wirksam gemacht durch Ruskins eigene Tätigkeit.

So wird es denn auch verständlich, daß die Arbeitsmethode Ruskins von der gewöhnlichen der Engländer abweicht. Während diese im allgemeinen die induktive Methode bevorzugen, arbeitet Ruskin entschieden deduktiv in seinen ästhetischen Arbeiten, eben beeinflußt durch die feststehenden göttlichen Wahrheiten der Bibel, die nur auf die Wirklichkeit angewandt zu werden brauchen.

Ruskin geht von einer bestimmten Voraussetzung der Bibel aus, die als ästhetisches Gesetz umformuliert wird. Wir erhalten damit allerdings eine theologische Aesthetik, die den Eigengesetzlichkeiten der Dinge nur wenig oder gar keine Beachtung schenkt. So sagt Ruskin z. B.: Die Kirchen müssen kostbar sein, da es im Alten Testament gefordert ist.[13] Oder er legt das Gesetz für die Architektur fest: Eisen muß in der Architektur möglichst wenig verwendet werden, da es Gott nicht gewollt hat, sonst hätte er den Tieren Eisenknochen gegeben.[14]

Damit begründet er also seinen Lebenskampf gegen das Aufkommen der Verwendung des Eisens gegenüber der Verwendung von Steinen bei allen Gelegenheiten der Bautätigkeit.

Wie die ganze Natur theologisch gedeutet wird, werden wir dann später ausführlich hören. Eine Bemerkung sei nur an dieser Stelle angefügt: „. . . ., there is nothing so great or so goodly in creation, but that it is a mean symbol of the Gospel of Christ, . ."[15]

11) Crown of Wild Olive. [Pref.] p. 15.
12) Praet. I. p. 188.
13) Lamps I. § 3—6.
14) Desgl. III. § 13.
15) Stones III. p. 154.

Es wird also deutlich, wie das gesamte Sein unter die „Schnur“ der Bibel gestellt wird. Ob das im einzelnen nicht zu Unerträglichkeiten führt, wollen wir hier nicht diskutieren. Für uns gilt es jetzt nur, die Position Ruskins zu klären; und diese ist inbezug auf die theologische Fundierung seiner Arbeit hiermit klar umrissen.

## 4. Die Naturerlebnisse Ruskins als Quelle seines theoretischen Schaffens.

Jedem großen Schaffen eines Menschen geht fast in der Regel ein Urerlebnis voraus. Dies braucht nicht immer im vollen Bewußtsein zu geschehen; oft wird es ein Jugenderlebnis sein, das man bald vergißt, das aber doch der heimliche Ansatzpunkt für das Schaffen eines gesamten Lebens werden kann.

Am geläufigsten ist uns diese Tatsache auf dem Gebiete des religiösen Erlebens, wo uns die Kirchengeschichte eine Fülle von Beispielen aufzeigen kann. Angefangen mit den gewaltigen Berufungserlebnissen eines Jesajas bis zu den mannigfaltigen Erscheinungen der Neuzeit.

Das Erlebnis kann nun rein innerlich sein oder durch das Wort eines Anderen hervorgerufen werden. Beispiele für den ersten Fall sind wiederum die alttestamentlichen Propheten und viele Mystiker. Die bekanntesten Beispiele für das Worterlebnis sind Augustin, Franziskus, Luther, und auf profanem Gebiet eine Fülle von Menschen, die durch das Wort eines Führers und Staatsmannes entscheidend in ihrem Lebenswandel bestimmt wurden. An der Tatsache eines Erlebnisses als eine in die Wirklichkeit eines Menschen einbrechende Macht läßt sich also ganz und gar nicht zweifeln.

Ein solches Machterlebnis wird zuweilen auch durch die Natur hervorgerufen, sei es, daß der Mensch durch ihre Schönheit und Harmonie oder aber durch ihre Furchtbarkeit und Disharmonie beeindruckt wird. Meistens sind es die ästhetisch veranlagten Naturen, die derartigen Einflüssen unterliegen, so z. B. die Naturdichter wie viele der Romantiker.

Rein religiöse Menschen werden durch die Natur seltener erfaßt, häufiger dagegen wieder solche, in denen die religiösen und ästhetischen Elemente beide gleichzeitig vorhanden sind.

Diese Menschen erleben zunächst gewöhnlich nur die Schönheit der Natur; die Freude an der Schönheit kann sich dann zur Erhebung durch die Naturerhabenheit steigern, und schließlich kann die Erhebung den Sprung zum Erfaßtsein durch das „Heilige“ vollführen. Das ästhetische Anfangserlebnis ist dann zum Erfahren des Heiligen, des „Numinosen“, geworden.

Es besteht noch eine Aehnlichkeit zwischen dem Anfangs- und Endstadium des Erlebnisses; denn beide sind irrational, stehen in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit den rationalen Kräften des Menschen, und doch hat dieses Erlebnis die Möglichkeit, zum

Impuls eines ganzen weiteren Lebens in Denken und Handeln zu werden.

Es hängt dann von der ganzen weiteren Verfassung des Erlebnisträgers ab, wie dieses Machterlebnis, in dem das Aesthetische vom Religiösen nie ganz scharf zu trennen ist, im rationalen und aktiven Sein in greifbare Erscheinung treten wird.

Nachdem wir hiermit eine Grundlage für unsere weiteren Betrachtungen gewonnen haben, können wir uns nun zu Ruskin wenden. Auch er hat solche von uns beschriebenen Naturerlebnisse gehabt, die z. T. von Rudolf Otto in seinen „Aufsätzen das Numinose betreffend" auf Veranlassung von Max Deutschbein behandelt worden sind, allerdings von Rudolf Otto allein nach der religiösen Richtung hin.

Uns liegt vor allem daran, auf die ästhetischen Elemente hinzuweisen, da sie unseres Erachtens für Ruskin die maßgeblichen gewesen sind und ihn zu seiner Naturinterpretation und eben nicht etwa zur kirchlichen Betätigung den Impuls gegeben haben.

So bekennt Ruskin: „. . ., this gift of taking pleasure in landscape I assuredly possess in a greater degree than most men; it having been the ruling passion of my life, and the reason for the choice of its field of labour."[16]

Wir behandeln zunächst zwei Naturerlebnisse, die noch nicht als numinose zu bezeichnen sind, die uns aber zeigen sollen, von welcher Bedeutsamkeit die Natureindrücke für Ruskin waren. Wir bringen als erste eine Aeußerung aus seiner Jugendzeit: „I had found my life again; — all the best of it. What good of religion, love, admiration or hope, had ever been taught me, or felt by my best nature, rekindled at once; and my line of work, both by my own will and the aid granted to it by fate in the future, determined for me. I went down thankfully to my father and mother, and told them I was sure I should get well."[17] Wir hören hier schon deutlich, wie der Umgang mit der Natur Ruskin neue Kräfte zu geben vermag. Sie ist der Quellborn für alle Lebensgebiete, und dankbar erfaßt Ruskin in ihr das Wirken einer höheren Macht.

Die zweite Stelle aus späterer Zeit lautet: „. . ., all my love of the beauty, or sense of the majesty, of natural things was in direct ratio to conditions of devotional feeling; and I never climbed any mountain, alone, without kneeling down, by instinct, on its summit to pray."[18]

Wir sehen, hier gibt es eine graduelle Verschärfung des Eindrucks von „beauty" zu „majesty". Der Sprung darüber hinaus wäre das „numinose" Erlebnis, doch fehlt dessen Erwähnung bei diesem allgemeinen Rückblick auf seine Naturerlebnisse überhaupt.

16) Painters III. p. 306/7.
17) Praet II. p. 85.
18) Painters II. p. 251. [Epilog v. 1883].

Das ästhetische Naturerlebnis dient hier nur dazu, die religiösen Gefühle in Ruskin wachzurufen, die vorher schon vorhanden waren. Hier folgt etwas nacheinander, was sonst im Machterlebnis gewöhnlich gleichzeitig und deshalb um so stärker auftritt.

Selbstverständlich handelt es sich bei dieser Gepflogenheit, in der Natur zu beten, die er bis zu seinem Lebensende beibehalten hat, nicht wie einige Kritiker zu glauben scheinen, um eine Naturanbetung sondern um ein Dankgebet zu Gott als dem gütigen Geber dieser Schönheit, der ihm durch sein Werk hier in der Abgeschiedenheit und Erhabenheit der Natur nahetritt.

In den bisher gebrachten Stellen fehlt noch das Erschütternde, die Grundfesten der Menschen angreifende Gewalt des elementaren Erlebnisses, das ein Leben endgültig zu bestimmen vermag. Diese Qualitäten aber eignen dem numinosen Erlebnis, da es bis tief an die Wurzel des Seins, wo alle Gefühle, Anschauungen und Gedanken noch unausgefaltet beisammenliegen, hinabreicht.

Dieses Erlebnis ist Ruskin nur in der Jugend eigen gewesen, einer Zeit also, wo das Anschauungs-, Gefühls- und Denkvermögen noch stärker, wir möchten sagen instinktmäßiger, vereinigt ist als in einer späteren Zeit, wo die Fähigkeiten sich mehr entfalten, aber auch trennen und damit ihre gegenseitig steigernde Kraft verlieren. Die Einheit ist ja immer quantitativ und qualitativ stärker als die Elemente zusammen.

Wir bringen nun, da Ottos Aufsätze im allgemeinen für einen Philologen nicht so schnell zur Hand sein werden, hier noch einmal den entscheidenden Abschnitt, verweisen aber inbezug auf die Interpretation auf Otto selbst: „Lastly: although there was no definite religious sentiment mingled with it, there was a continual perception of Sanctity in the whole of nature, from the slightest thing to the vastest; -an instinctive awe, mixed with delight; an indefinable thrill, such as we sometimes imagine to indicate the presence of a disembodied spirit. I could only feel this perfectly when I was alone; and then it would often make me shiver from head to foot with the joy and fear of it, when after being some time away from hills, I first got to the shore of a mountain river, where the brown water circled among the pebbels, or when I first saw the swell of distant land against the sunset, or the first low broken wall, covered with mountain moss. I cannot in the least d e s c r i b e the feeling; but I do not think this is my fault, nor that of the English language, for I am afraid, no feeling is describable. If we had to explain even the sense of bodily hunger to a person who had never felt it, we should be hard put to it for words; and the joy in nature seemed to me to come of a sort of heart-hunger, satisfied with the presence of a Great and Holy Spirit. These feelings remained in their full intensity till I was eighteen or twenty, and then, as the reflective and practical power increased, and the „cares of this world" gained upon me, faded gradually

away, in the manner described by Wordsworth in his Intimations of Immortality." [19]

Dieses also ist ein Teil der Beschreibung der gewaltigen Urerlebnisse, die Ruskins Seele bis ins Innerste ergriffen. Diese Erlebnisse waren stark genug, dem Wunsch der Eltern, Geistlicher zu werden, zu widerstehen. Seine Berufung war es, diese Möglichkeiten des Erlebens, die in der Natur lagen, seinen Mitmenschen zu verkünden und ihnen die Anleitung zu geben, sie selbst nachzuerleben.

Mit unendlicher Mühe ist er diesem Beruf Zeit seines Lebens nachgegangen: durch Vorlesungen, durch Bücher, durch Zeitungen und Naturschutz. Bis ins Einzelne spürt er dann der Natur nach. Er sammelt Steine; und er sagt von sich selbst, daß er die Möglichkeiten in sich gehabt hätte, der beste Geologe Englands zu werden, aber er treibt seine Naturstudien nicht als Selbstzweck, sondern um durch die genaueste Kenntnis der Dinge um so eher in der Lage zu sein, seinen Mitmenschen die Erhabenheit der Natur zu verdeutlichen.

In seinen Werken behandelt er die gesamte Natur, von der kleinsten Wurzelfaser bis zu den Alpenmassen und Wolkengebirgen, genau so wie in diesem Erlebnis alles von Bedeutung geworden war vom: „slightest to the vastest thing."

Nachdem wir so erkannt haben, von welcher ausschlaggebender Bedeutung die Naturerlebnisse Ruskins, besonders seine numinosen Erlebnisse für seine spätere Tätigkeit gewesen sind, wollen wir nun untersuchen, wie sie im Leben ihren Ausdruck fanden.

## 5. Die Naturaesthetik Ruskins als Schema seiner „unausgewickelten" Naturerlebnisse.

Vorweg wollen wir noch einmal betonen, daß die ästhetisch-religiöse Naturerfahrung Ruskin nicht zur rein religiösen Tätigkeit führte, wie es zum Beispiel bei Franziskus von Assisi, beim Dichter des Hiobsbuchs oder bei Schleiermacher der Fall war.

Alle drei waren wohl von Natur aus vorwiegend religiös bestimmt, und die Naturerlebnisse waren nur der Gegenstand, an denen sich das ursprünglich Religiöse in ihnen entzündete. Schleiermachers Tätigkeit als christlicher Dogmatiker war dann konsequenterweise die Beschreibung der religiösen Erlebnisse und Erfahrungen, die er in der Natur, in der Anschauung des Universums gemacht hatte.

Franziskus predigte Fischen und Vögeln, und dem Dichter des Hiobsbuches vermittelte das Naturerlebnis eine Lösung, bezw. eine Nichtlösung der Frage der Theodizee, die er in dem Buche Hiob realisierte.

19) Painters III. p. 309.

Wir haben diese drei Gestalten aus der Reihe derer, die Gott in der Natur fanden und ihn daraus verkündeten, mit Bedacht gewählt, da Franziskus und Hiob für Ruskin immer wieder als Kronzeugen seiner eigenen Naturanschauung erwähnt werden, und weil Schleiermacher mit Ruskin aus der gleichen geistesgeschichtlichen und religiösen Atmosphäre stammt.

Ebensowenig wie Ruskin eine reine Theologie aus seinen Naturerlebnissen ableitet, zieht er aus ihnen auch nicht, wie ein Kritiker meint, ein ethisches System, wie es wohl die Stoa und auch die Vertreter des Rationalismus getan haben. Das Naturerlebnis ist für Ruskin: „. . . wholly a separate thing from moral principle, and may or may not be joined to strength of will, or rectitude of purpose . . .“ [20] und an anderer Stelle sagt er: „. . . it formed temperament but never instilled principle; it kept me generally good-humoured and kindly, but could not teach me perseverance or self-denial: what firmness or principle I had was quite independent of it; . . .“ [21]

Schließlich aber, und damit kommen wir zu der wichtigsten Tatsache, ist dieses Naturerlebnis auch nicht die Quelle künstlerischen Schaffens für Ruskin. Ihm fehlt das künstlerische Genie, um wie ein echter Künstler das innerlich und äußerlich Erschaute und Gefühlte in einem Gegenbild, in einem Kunstwerk zu realisieren.

Er besitzt eben nur die eine Seite des Künstlers, die Kraft des ästhetischen Erlebnisses, aber das Schicksal hat ihm nicht die Gestaltungsgabe verliehen. Wohl zeichnet und aquarelliert er seit seiner frühen Jugend; eine Menge von Bildern in seinen Werken hat er selbst angefertigt.

Aber er bekennt, daß er seit seiner Jugend nie etwas hätte frei darstellen können. Er ist groß im Abzeichnen, die handwerklichen Fähigkeiten fehlen ihm nicht, aber das Letzte ist ihm versagt: im freien, schöpferischen Schaffen Erlebnis und Technik zu vereinen.

Auch die dichterische Gabe hat er nicht besessen. Schon sehr früh beginnt er Naturgedichte zu schreiben; lange glaubt er, und noch mehr seine Eltern, daß er ein zweiter Wordsworth werden wird, aber Ruskin sieht selbst bald ein, daß ihm das Genie dazu fehlt.

Wir möchten Ruskin in dieser Hinsicht mit dem großen französischen Kritiker Ste-Beuve vergleichen, der auch mit der Romantik noch Beziehungen hat und sich in poetischen Versuchen ergeht doch bald davon Abstand nimmt und, wie Ruskin, zur reinen Kritik übergeht.

Es scheint, als ob dieser späten Generation, die ja eigentlich auch schon in den Viktorianismus und Positivismus hineingehört, allgemein die gestaltenden Kräfte fehlen. Sie alle sind vorzügliche

20) Painters III. p. 312/3.
21) desgl. III. p. 308/9.

Kritiker; die Reihe ist unabsehbar, denken wir nur an Ste-Beuve, Taine, Renan in Frankreich und Carlyle, Arnold und Ruskin in England.

Es scheint uns, als ob das Denkerische, der Logos in all diesen Männern zu stark geworden ist. Die Zeit der romantischen Ekstase ist vorbei, die Periode der Wissenschaftlichkeit, des exakten Denkens ist unwiderruflich angebrochen. Zudem gelingt es diesen Männern auch nicht mehr, wie gewissen Romantikern, der Wirklichkeit zu entfliehen; und in welcher Wirklichkeit lebten sie!

Das Reformerische, die äußerste Willensanstrengung ist deshalb eine starke Eigenart ihres Wesens, aber es ist klar, daß das Vordringen der beiden Elemente: Denken und Wollen die Möglichkeit des künstlerischen Schaffens untergraben muß. Die künstlerische Kritik, — Ruskins Kritik sowohl wie die Ste-Beuves sind Kunstwerke im weiteren Sinne, — und der wissenschaftliche Roman sind deshalb die Formen, in denen sich das Wesen all dieser Männer Ausdruck schaffen muß.

Bei Ruskin ist ganz offensichtlich ein Mangel an Dämonischem, das zu jedem großen, künstlerischen Schaffen gehört, festzustellen. Man hat ihn „the most analytic mind in Europe“ [22] genannt; der Logos, der wohl das Dämonische des Künstlers lenken muß, strebt bei Ruskin zu stark hervor. Er hat als Puritaner zu viel „self-command“, als daß er sich lange der Einwirkung der dämonischen Kräfte, wie sie sich in seinen Naturerlebnissen kundgeben, überlassen könnte.

Vor allem verläßt ihn auch bald die Kraft der künstlerischen Schau, die ja, wie die Romantiker klagen, leider nur sehr oft eine Gabe der Jugend ist.

Offensichtlich fehlt Ruskin auch die eigentlich künstlerische „Einbildungskraft“. Hierdurch unterscheidet er sich vor allem von der Romantik. Diese Tatsache geht eindeutig aus folgenden Ausführungen hervor: „I had, in my little clay pitcher, vialfuls, as it were, of Wordsworth's reverence, Shelleys sensitiveness, Turner's accuracy, all in one. A snowdrop was to me, as to Wordsworth, part of the Sermon on the mount; but I never should have written sonnets to the celandine, because it is of a coarse yellow and imperfect form. With Shelley, I loved blue sky and blue eyes, but never in the least confused the heavens with my own poor little Psychidion. And the reverence and passion were alike kept in their places by the constructive Turnerian element; and I did not weary myself in wishing that a daisy could see the beauty of its shadow, but in trying to draw the shadow rightly, myself.“ [23]

Ruskin differenziert sich von der Romantik, die aufgrund der „imagination“, der künstlerischen Einbildungskraft, eine lebendige

22) Praet. I. p. 52.
23) Praet. I. p. 335/6.

Einheit zwischen Natur und Künstler herzustellen vermochte und zu diesem Zwecke der Natur zuvor leidenschaftliches Leben einhauchte.

Doch das lehnt Ruskin als „pathetic fallacy" ab, und zwar, wie wir später sehen werden, aus Gründen religiöser Ehrfurcht vor der Natur. Seine Haltung ist objektiv-kritisch, nicht ohne Sympathie, aber das künstlerische Einfühlungsvermögen fehlt ihm.

Es gibt aber noch einen weiteren Grund, der Ruskin am künstlerischen Schaffen verhinderte. Wir hörten bereits oben, daß infolge der religiös-ästhetischen Doppelanlage Ruskins in seinen Naturerlebnissen nie nur ästhetische sondern auch starke, religiöse Elemente mitschwingen. Sie vermochten nicht den Ausschlag zu geben, aber sie hinderten die künstlerisch dämonischen Kräfte an der ihnen adäquaten Entfaltung.

In späterer Zeit ist das religiöse Denken in Ruskin so stark geworden, daß die religiös-ästhetischen Naturerlebnisse ganz verschwinden und ihm damit auch keine Möglichkeit des künstlerischen Schaffens mehr bieten können. So klagt Ruskin über: „the bitter decline of this glorious feeling . . . . partly owing to the cares and weight of manhood . . . . and partly to the human and divine affections which are appointed to take its place . . ."[24]; und an anderer Stelle sagt er: „. . . and the loss of the intense feeling of the youth, ‚which had no need of a remoter charm, by thought supplied, or any interest unborrowed from the eye', is replaced by the gladness of conscience, and the vigour of the reflecting and imaginative faculties, as they take their wide and aged grasp of the great relations between the earth and its dead people."[25]

Wir sehen also, wie Kräfte religiöser, sozialer und wissenschaftlicher Art das ästhetische Erlebnis umlagern und später ganz verdrängen. Sie rauben Ruskin die Möglichkeit, sich siegreich durchzusetzen. Das Ergebnis ist deshalb kein Kunstwerk sondern eine religiöse Naturästhetik in vielen Bänden.

Wie ein Künstler sein Urerlebnis im Werke realisiert, so schematisiert Ruskin seine inneren Erfahrungen in seinen kritischen Schriften, die wohl im wesentlichen ästhetische Probleme behandeln aber ihrem spezifischen Ausdruck nach deutlich religiöse Interessen verraten.

So entsteht dieses eigenartige Werk, vor dem schon so viele Kritiker ratlos standen. Jeder sucht sich deshalb das heraus, was ihm gefällt, und alle können sich mit Recht auf ihn berufen, wenn sie nur die geschriebenen Worte nehmen. Wir aber sehen hinter diesen den inneren Zusammenhang in der doppelseitigen Veranlagung Ruskins und können auch von hier her das doppelseitige Naturerlebnis Ruskins deuten.

24) Painters II. p. 42.
25) Painters II. p. 39.

Dieser Doppelheit von Veranlagung und Erlebnis entspricht durchaus die „natural theology", da sie beiden Elementen gerecht wird. Nicht nur das ästhetische Erlebnis drängt nach Realisierung, sondern auch die religiöse Erfahrung oder Offenbarung will aus der irrationalen Sphäre hinaus in die rationale, wo sich der Mensch ihrer erst recht bewußt werden kann.

Ist es nun verfehlt, religiöse Erlebnisse rational, d. h. in Worten und Sätzen auszudrücken? Der Romantiker wird es im allgemeinen ablehnen; er bleibt, selbst wenn er Aussagen macht, lieber beim unbestimmten „Es". Doch will ein analytischer Kopf wie Ruskin wissen, w a s er glaubt. Er kann sich nicht beim w i e beruhigen sondern fragt nach dem w a s.

Schon Platon sagte, daß die Liebe immer Liebe z u e t w a s ist und die Furcht ebenso. Beide bekommen für den Menschen erst einen erhöhten Sinn, wenn sie in Beziehung zu ihrem Gegenstand verstanden werden. Soll das Erlebnis Wahrheit werden, so muß es — im griechischen Sinne — Erschlossenheit des Gegenstandes sein.

Daß wir in der Unheimlichkeit des Erlebens stehen und die Unendlichkeit des Universums zu schauen glauben, bedeutet noch nicht, daß wir in Gott stehen, doch ist die Unheimlichkeit ein sicherer Hinweis auf Gott. Erst wenn zu dem Erlebnis das Wort kommt, wird aus dem unbestimmten Es das begegnende Du. Aus der Gottheit wird Gott; und aus der „Religion" und dem Abhängigkeitsgefühl wird Glaube.

Und dann sagt ja Ruskin auch, daß dieses Schauen nur Wenigen und selten vergönnt ist. Versucht man die Schau zu erzwingen und zu vergewaltigen, so wird sie banal und geschmacklos.

Wie also das ästhetische Moment des Erlebnisses zum Werk drängt, so drängt das „numen" zum „nomen". Das Geheimnis hat seinen Schrecken verloren, wenn es gefaßt, begriffen und verstanden ist. Die Erkenntnis stillt die Unruhe, indem sie das Geheimnisvolle bändigt und es zur faßlichen Wirklichkeit gestaltet.

Wir hörten oben, wie anstelle des numinosen Erlebnisses das „composed conscience" tritt. Der Weg zu Gott führt nur über das Gewissen. Im Erlebnis aber schwindet das Bewußtsein der Persönlichkeit, und die Individualität droht ausgelöscht zu werden. Erst in der einsamen Gewissensforschung steht der Mensch wieder als verantwortungsvolle Persönlichkeit vor Gott als dem Richter.

Wir haben also gesehen, wie das Aesthetische durch das Religiöse und die Religion durch die Aesthetik in der ihnen adäquaten Realisierung verhindert wurden. So wird uns verständlich, daß Ruskin weder Künstler noch Geistlicher werden konnte sondern ein Zwischending von beiden, e i n A e s t h e t i k e r, d e r d i e k ü n s t l e r i s c h u n d r e l i g i ö s g e s c h a u t e N a t u r i n t e r p r e t i e r t.

## 6. Zusammenfassung.

Wir haben uns in diesem ersten Teile unserer Arbeit bemüht, die Voraussetzungen für Ruskins Lebenswerk zu ergründen. Unsere Generalthese war die, daß Ruskin aus seiner religiös-ästhetischen Doppelhaltung verstanden werden muß, und daß nur so die Widersprüche, die aber im Grunde nichts anderes sind als die verschiedenen Aeußerungen dieser beiden Grundelemente, in seinen Werken uns nicht den Zugang zu dem Ganzen verschließen. Wir konnten zeigen, wie schon in der ihm von den Eltern überlieferten Erbmasse die zwei Elemente vorhanden waren, und wie diese während der Erziehung durch die beiden Eltern weiter entwickelt wurden.

Wir sprachen dann von der außerordentlichen, religiösen Verantwortung, die Ruskin eigen war, und die ihn seine Tätigkeit als Kunstkritiker nur rechtfertigen ließ, wenn sie als göttliche Berufung sich ausweisen konnte und der Ehre Gottes und dem Wohle der Mitmenschen diente.

Aus dieser religiösen Grundeinstellung zu seinem Beruf als Kunstkritiker folgte dann, daß Ruskin die Bibel zur Grundlage seines Schaffens machte, und daß die Aeußerungen der Bibel zur letzten Instanz für alle Fragen des Lebens und der Kunst gemacht wurden. Die Bibel als a-priori bedingte eine induktive Methode der Arbeit, da ja die Bestimmungen der Bibel nur auf das praktische Leben übertragen zu werden brauchen.

Hierauf gingen wir über zu Ruskins Naturerlebnissen, wobei wir besonders seine numinosen Erfahrungen behandelten. Wir konnten feststellen, wie in diesen religiöse und ästhetische Elemente unausgewickelt miteinander verschmolzen waren, und daß es von Ruskins sonstiger geistiger Konstitution abhing, nach welcher Richtung sie zur Realisierung kamen. Wir hörten aus Ruskins Aeußerungen, von welch entscheidender Bedeutung die Naturerlebnisse für ihn waren, und wie sie vor allem seinem späteren Schaffen die entscheidende Richtung gaben.

Im letzten Abschnitt behandelten wir die verschiedenen Möglichkeiten der Realisierung, die aus derartigen Urerfahrungen sich boten. Wir mußten feststellen, daß bei Ruskin sich weder eine rein religiöse noch eine rein künstlerische Tätigkeit entfaltete, sondern daß gemäß seiner religiös-ästhetischen Doppelveranlagung seine theologische Naturästhetik als ihre Schematisierung anzusehen ist. Zu dieser „natural theology“ wenden wir uns nunmehr.

# II. Gott und Natur.
# (Eine theologische Naturaesthetik).

## 1. Vorbemerkung.

Im Untertitel nennen wir diesen Abschnitt eine theologische Naturästhetik, doch hätten wir ihn auch ebenso gut eine natürlich-ästhetische Theologie nennen können, denn Ruskin selbst bezeichnet sein Hauptwerk ‚Modern Painters' als eine „natural theology".

Auf dem Theologischen liegt in der Tat der Hauptakzent, wenn auch das Stoffliche die Natur ist. Selbst die Formulierungen sind, wie ein Kritiker feststellt, ganz und gar in der Sprache des presbyterianischen Katechismus gehalten.

Ein Kennzeichen dieser frühen Perioden, in der Ruskin sich fast ausschließlich mit der Interpretation der Natur befaßt, ist, daß das Aesthetische in ihm ganz zurückgedrängt bleibt. Das Religiöse dagegen steht so sehr im Vordergrund, daß es die Gestaltung dieses Teiles seines Werkes völlig bestimmt. Daher ergibt sich aber auch eine für Ruskin sonst seltene Einheitlichkeit der Auffassung.

Auch später greift er immer wieder auf diese in seiner Jugend gelegten Grundlagen seines Werkes zurück. Sie sind in seinem glühenden Eifer um die Sache geschrieben. Auch formal ist dieser Teil des Werkes, besonders der zweite Band von „Modern Painters", streng systematisch aufgebaut, eine Gepflogenheit, die Ruskin später aufgibt.

Es zeigt sich also gehaltlich wie gestaltlich, wie einheitlich und klar umrissen Ruskins Ansichten noch sind. Wir werden hören, wie er im Einzelnen kleine Abstriche in späteren Ausgaben macht, aber er versichert, daß im großen und ganzen die hier niedergelegten bis ins Alter die seinen geblieben sind.

Es hilft nichts, ob wir die hier von Ruskin gegebene Naturtheologie für richtig oder falsch halten, ob wir sie für uns annehmen oder ablehnen wollen, all das ist eine zweite Frage.

Zunächst gilt es, die Dinge so darzustellen, wie sie sind und nichts zu unterschlagen, wie es fast alle Kritiker inbezug auf die religiösen Fundierungen tun.

De La Sizeranne z. B. in seinem Werke „Ruskin et la religion de la beauté" bringt es fertig, Ruskins „sentiment esthétique"

herauszudestillieren, ohne auch nur mit einem positivem Worte auf das einzugehen, was für das Ganze allein von entscheidender Bedeutung ist. Diesem Mangel abzuhelfen, wird nunmehr unsere Aufgabe sein.

## 2. Gott als Schöpfer und Erhalter der Welt.

Wenn Ruskin in seinen Schriften von Gott und Gottes Offenbarung in der Natur spricht, so glaubt er nicht, damit endgültige Aussagen machen zu können; ihm ist durchaus bewußt, daß Gott letztlich nicht erkannt, sondern nur anerkannt zu werden vermag.

Gott kann nie eigentlich Objekt des Denkens werden wie ein Gegenstand unter anderen. Ruskin verwahrt sich von vornherein gegen zwei Gefahren der menschlichen Anmaßung, gegen: „... the Pride of Faith, which imagines that the nature of the Deity can be defined by its convictions; and the Pride of Science, which imagines that the energy of Deity can be explained by its analysis.“ [1]

Dagegen bekennt er: „. . ., you will discover that the thoughts even of the wisest are very little more than pertinent questions. . .“ [2]

Er spricht: „. . . . of the danger of our modern habit of endeavouring to raise ourselves to something like comprehension of the truth of divinity. . . .“ [3]

Die einzige Haltung, die wir Gott gegenüber einnehmen können ist die des Gehorsams: „But I will ask the reflective reader to note besides, that it is said to be the use of man to advance God's glory ‚by his obedience and happiness‘, — not by lectures on the Divine wisdom, meant only to show his own. By his obedience, „reasonable“, in submission to the greater Being because He is the greater; not because we are as wise as He, and vouchsafe to approve His methods of creation. By our happiness, following on that obedience; not by any happiness snatched or filched out of disobedience, . . .“ [4]

Aus dieser gehorsamen Haltung gegenüber Gott muß denn auch alles Reden Ruskins von Gott verstanden werden. Eigentlich redet er gar nicht von und über Gott als ein Ding unter anderen Dingen, als eine Möglichkeit unter anderen Möglichkeiten, sondern er beschreibt seine Begegnung mit Gott als seinem Herrn, als dem Schöpfer, der Himmel und Erde gemacht hat, und der mit seiner Unendlichkeit unser endliches Sein so umfängt, daß wir nie und nimmer glauben, gültige Aussagen über sein Wesen machen zu können. Uns bleibt, von Gott als dem uns offenbar gewordenen Herrn zu sprechen, und wie und wann es ihm gefallen hat, als solcher in unsere Existenz einzugreifen.

1) Oxf. Lect. p. 50.
2) Sesam p. 50.
3) Painters III. p. 185.
4) Painters V. p. 388/9 [Epil. v. 1888.]

Darüber aber kann und darf mit allen Mitteln exakten Denkens nachgedacht werden, denn nur so kommt es zu einem männlichen, freien und bewußten Glauben und Gehorchen. Wir sollen ja wachsen in der „Erkenntnis Gottes", nur immer mit der Voraussetzung, daß diese Erkenntnis eine Anerkenntnis zugleich ist, so wie Ruskin es ausdrückt in seinem Tagebuch: „We praise thee, O God, we acknowledge Thee to be the Lord."[5] Knowledge und acknowledge müssen immer Hand in Hand gehen.

An den Anfang unserer Betrachtung stellen wir die Frage, wie Ruskin Gott in der Natur begegnet ist. Die Geschichte der Theologie lehrt, daß nichts so sehr die Eigenart des Menschen charakterisiert als seine Aussagen über Gott. In dem, wie der Mensch seinen Gott sich vorstellt, offenbart er sein eigenes Interesse, das Zentrum seines eigenen religiösen Lebens.

Auf unsere Frage gibt Ruskin eine eindeutige Antwort: „... this creation cannot be rightly admired, nor truly thought of, but as the work and gift of a loving Creator."[6]

Während seines ganzen Lebens, das zu einem großen Teil der Beschäftigung mit der Natur, sei es aus ästhetischen oder wissenschaftlichen Gründen, gewidmet war, ist es Ruskin nie eingefallen, die Natur oder die Welt im weiteren Sinne als ein für sich bestehendes Phänomen zu betrachten. Stets war ihm der Gedanke gegenwärtig, daß all das, was er vor sich sah, die Schöpfung, das Werk eines Schöpfers war, den er, wie es ihm gelehrt worden war, Gott nannte.

Daß Gott, eine jenseits der Welt stehende Größe, mit der Welt durch einen Ursprungsakt irgendwie verbunden sei, und daß diese Welt imstande sei, ihre Gedanken wieder zu diesem Ursprung zurückzuführen, ist ein Gedanke fast aller Religionen.

Jede Religion und jede Zeit hat sich dabei ihre besonderen Gedanken gemacht und versucht, diese Wahrheit mit den Mitteln ihres Denkens in das allgemeine Weltbild einzubauen.

Die von dem Neuplatonismus beeinflußte frühchristliche Zeit z. B. dachte dabei an eine Lichtquelle, das rationalistische Zeitalter an einen Mechaniker oder Mathematiker.

Man möchte deshalb erwarten, daß Ruskin als künstlerisch veranlagter Mensch einer Zeit, der eine ästhetische Weltinterpretation noch durchaus geläufig war, Gott als Künstler feiern und ihn als genialen Architekten, Maler oder Skulptor bezeichnen würde.

Nichts ist davon zu finden. „Doer, Maker, Creator, Preserver" sind die häufigsten Umschreibungen, die er für Gott anwendet. Jeglicher Gebrauch ästhetischer Begriffe für die Person Gottes liegt ihm vollkommen fern.

Ruskin denkt nicht vom Menschen her, er transponiert nicht menschliche Kategorien ins Göttliche sondern nimmt die Worte,

5) a. a. O. Cook II. p. 405.
6) Painters II. p. 260.

die ihm die Bibel bietet, und deren Wesen er adäquat in der Natur ausgedrückt findet.

Maker und Creator bezeichnen Eigenschaften und Kräfte Gottes, die weit über alles Menschliche hinausschießen; nennen wir den Menschen in einem oder dem anderen Falle schöpferisch, so ist eben dieses eine vom Göttlichen abgeleitete, auf menschliche Verhältnisse angewandte Beziehung.

So haben wir auch kein endgültiges Wissen um Gott als den Schöpfer der Welt: „As the Creator of all the worlds, and the Inhabiter of eternity, we cannot behold Him; . . .“ [7]

Als Schöpfer ist Gott zunächst der ferne Gott, nicht das für das Denken einseitige Prinzip, aus dem die Entstehung der Welt abgeleitet werden kann. Nur weil wir Geschöpfe sind, deren Dasein durch Geburt und Tod charakterisiert ist, wissen wir von einem Schöpfer.

Das Wort „Schöpfer“ kann nicht eine nähere Bestimmung der Wirklichkeit Gottes sein, sondern es ist mit ihm gerade die Zeitlichkeit und die Vergänglichkeit des Menschen bezeichnet. Unser Reden von Gott ist dialektisch.

Letztlich also kann Gott der Schöpfer nur glaubend „anerkannt“ werden. Im dienenden Gehorsam gegen Gott betätigen wir diesen Glauben an Gott. Gehorsam aber ist Bindung oder wie Ruskin deshalb sehr richtig sagt: „Religion means Obedience“,[8] das heißt aber nichts anderes als: der christliche Glaube an Gott den Schöpfer ist keine Weltanschauung, sondern christlicher Glaube entsteht in der Begegnung mit Gott als dem Herren.

Diese Gotteserfahrung bleibt deshalb dann auch nicht im Gefühl und Denken stecken sondern gibt dem gesamten Handeln des Menschen seinen Impuls. Daß Ruskin Gott so erfahren hat, beweist sein Leben.

Die gehorsame Ausführung der Gesetze Gottes ist dann aber auch nicht „puritanischer Moralismus“, von dem die kontinentalen Kritiker nicht nur in Bezug auf Ruskin sondern auf die Engländer und Schotten allgemein sprechen, sondern ein wesentliches Stück, ja nur die andere Seite echten Gottesglaubens.

Möge doch endlich dieses mitleidige und unwissenschaftliche Gerede von dem englischen Pharisäertum verschwinden, wenn von der englisch-puritanischen Frömmigkeit im Ganzen gesprochen wird. Natürlich kommt es oft genug vor, daß die Gesetzerfüllung sich vom lebendigen Glauben loslöst und damit als selbständiges Stück betrachtet wird, aber das sind Abarten und treffen nicht das Wesentliche dieser Frömmigkeit. Wenn man deshalb immer und immer wieder Ruskin als Moralisten bezeichnet, so muß genau gesagt werden, wie das verstanden werden soll. Wird damit frommes

7) Painters IV. p. 92.
8) zit. nach Cook II. p. 366.

Tun zum frömmelnden Getue erniedrigt, so ist das ein leichtfertiges Mißverstehen Ruskins.

Bis jetzt haben wir aber nur die eine Seite des Schöpferbegriffes behandelt. Als Schöpfer ist Gott, wie wir sahen, zunächst der ferne Gott, der Herr seiner Geschöpfe, die von ihm „schlechthinnig abhängig sind", und denen er sein Gesetz im Wort und für Ruskin auch in der Natur gegeben hat.

Aus der gläubigen Furcht vor diesem dem Menschen letztlich unverständlichen Wesen folgt das gehorsame Tun seines Willens. Doch wie im oben beschriebenen, numinosen Erlebnis Ruskins, wie in der Macht, die er in der Natur erlebt, „tremendum und faszinosum" vereinigt sind, so enthält auch der schematisierte Gottesglaube eine „faszinierende" Seite.

Gott ist nicht nur das „tremendum", der uns schlechthinnig überlegene, fremdartige Schöpfer sondern auch der sich uns zuneigende Vater und Erhalter der Welt. Im Faszinosum neigt Gott sich dem Menschen zu, in ihm zeigt er seine freundliche Seite. Und diese Seite allein bewirkt es, daß wir in Gott nicht nur den uns ewig rätselhaften Weltenschöpfer sehen, sondern daß wir ihn auch mit Liebe unseren Vater nennen.

Der Vatergedanke gibt uns das Bewußtsein, daß Gott uns in unserer konkreten Existenz stets zur Seite stehen will. Mit einem Worte: im Faszinosum erleben wir den nahen Gott, den wir auch am häufigsten aus dem Evangelium und der Natur heraushören, dessen Hintergründigkeit aber nie vergessen werden darf.

Ruskin drückt das so aus: „As the Creator of all the worlds, and the Inhabiter of eternity, we cannot behold Him; but, as the Judge of the earth and the Preserver of men, those heavens are indeed His dwellingplace" [9] oder „All the world is but as one orphanage, so long as its children know not God their Father". [10]

Gott der Schöpfer will also nicht nur sagen, daß Gott einmal vor Zeiten die Welt geschaffen hat, sondern, daß er sie täglich neu schafft, indem er sie auch erhält. Wir Menschen sind wohl zum Tode geworfen, aber wir werden auch gehalten und erhalten von Gott.

Ruskin glaubt, daß Gott sich dauernd um die Menschen bemüht, und daß Gott auch will, daß sich die Menschen an ihn wenden in ihrer Sorge „There is nothing so small but that we may honour God by asking His guidance of it, or insult Him by taking it into our own hands; . . ." [11]

Ruskin erkennt deutlich die Gefahr und die Anliegen des Deismus. Der Deismus schiebt Gott hinaus, damit der Mensch umso größer werde. Nicht Gott wird dann mehr die Ehre, nicht er ist

9) Painters IV. p. 92.
10) Fors IV. p. 506. (Letter 96 v. 1884).
11) Lamps p. 9.

mehr der Zweck des Seins, sondern der Mensch hat sich an seine Stelle gesetzt. Nichts mehr hält dann den Menschen davon ab, die Schöpfung in begrifflichem Denken zu erklären und zu erläutern. Doch für Ruskin kann die Schöpfung nicht gedacht werden, sondern sie muß geglaubt werden. Sie spekulierend erfassen zu wollen, hieße wie Gott sein wollen.

Eine solche Hybris oder „pride", wie Ruskin es nennt, hat er stets aufs Schärfste bekämpft. Für ihn ist der Grundsatz bei allem Denken und Handeln „modesty". Demütig nimmt er deshalb die sichtbare Welt als Tatsache hin und erkennt in ihr das Wohlwollen und die Güte Gottes. „The first sight of the Alps had been to me as a direct revelation of the benevolent will in creation." [12]

Nach zwei Richtungen wird der Gottesgedanke durch diesen Satz noch verdeutlicht und erweitert. Erstens offenbart sich Gott in der Natur als Wille, und zweitens ist dieser Wille — ähnlich wie schon oben der creator als loving bezeichnet wurde — als wohlwollend charakterisiert.

Wir sprechen zunächst von der zweiten Tatsache. Gott ist für Ruskin vor allem ein Gott der Güte; und die Kreatur ist ihm wohl etwas geworfenes aber nicht verworfenes. Sie ist wohl gefallen aber nicht endgültig verfallen.

Wir werden später hören, wie Ruskin durchaus die Sünde dieser Welt betont, durch die sie sich als eine aus der Gemeinschaft mit Gott herausgefallene charakterisiert. Doch darüber hinaus glaubt er, daß Gottes Liebe und Güte als Vater und Erhalter nicht aufgehört hat. Gott hat die Welt nicht dem Teufel überlassen und sich selbst in selige Gefilde zurückgezogen.

Schon für die altchristlichen Apologeten, die aus der christlichen Religion eine Philosophie zu machen gedachten, war Gott der jenseitig in sich selbst Ruhende. Auch für Thomas von Aquino ist es charakteristisch, daß er Gott als den sich Genügenden beschreibt, der seine eigene Seligkeit genießt, indem er seine Vollkommenheit beschaut. Diesem Gott kann natürlich kaum noch etwas an der Welt liegen. Sein eigenes weltschöpferisches Tun kann ihm keine Befriedigung mehr verschaffen. Der Mensch ist nicht in der Lage, etwas zu seiner Ehre zu tun.

Diese Auffassung erstrebt eine Steigerung des Gottesgedankens, dafür aber eliminiert sie jegliche gegenwärtige Beziehung zwischen Gott und Mensch.

Ruskin wehrt sich dagegen. Die Natur ist ihm ein Zeichen, daß Gott uns dauernd sein Wohlwollen schenkt und dauernd gegenwärtig ist: „. . . . we are thus led to apprehend the immediate presence of the Deity, and His purpose of manifesting Himself as near as whenever the storm-cloud stoops upon its course; while by our vague and inaccurate acceptance of the words (daß die Wolken der Wohnsitz Gottes seien) we

12) Praet. II, p. 71/72.

remove the idea of his presence far from us, into a region which we can neither see nor know: and gradually, from the close realization of a living God Who ‚maketh the clouds His chariot', — we refine and explain ourselves into dim and distant suspicion of an inactive God, inhabiting unconceivable places, and fading into the multitudinous formalisms of the laws of nature." [13]

Ruskin erblickt die Liebe Gottes nicht als gelegentlichen Ausfluß aus unbekannten Fernen, sondern Gottes Wesen ist die Liebe selbst. Wie Gott aber der immer Lebendige ist, so ist auch seine Liebe immer vorhanden, so oft wir sie nur ergreifen wollen. Liebe als eine in der Vergangenheit abgeschlossene Tatsache wäre keine Liebe mehr für uns.

Gott ist für Ruskin deshalb der Schöpfer, weil er selbständiges Leben außer sich zu setzen vermochte und es nun auch zu sich emporzuheben vermag. Damit daß Gott dauernd Wohltaten austeilt, ja seine Kraft selbst auf uns überströmen läßt, beweist er, daß er der Einzige ist, der allein und in jedem Sinne geben kann, ohne selbst zu verarmen, das heißt aber nichts anderes, als daß er „Schöpfer" ist.

Ruskin versucht sich das, ohne damit endgültige Aussagen machen zu wollen, durch eine eigenartige Koinzidenz von Ruhe und Bewegung klar zu machen. Nur für den Menschen sind Ruhe und Bewegung gegensätzliche Begriffe, doch der Satz des Widerspruchs „was ruht, bewegt sich nicht", gilt nicht für Gott, in dem alle Gegensätze verschwinden.

Ruskin schreibt Gott nicht die „exertion" zu, die den Menschen verbraucht, sondern eine „dynamic repose", eine wundervolle Formulierung für die von uns beschriebene Auffassung, und die lebhaft an den Satz von Augustin erinnert: „Immer bist du im Wirken, immer doch in Ruhe." [14]

Durch diese Formulierung gelingt es Ruskin auch, den calvinistischen Grundsatz „Finitum non capax infiniti" gerecht zu werden. Die Ferne Gottes bleibt erhalten, und doch wird er in Relation zur Welt gebracht. Die Verbindung ist der „benevolent will" Gottes.

Luther hat, wie so oft, ein treffendes Bild hierfür: „Er ist ein Brunnquell, der sich ewig mit Güte übergießt." Ist Gott aber die Liebe selbst, so will er diese Welt nicht „zufällig" — wie einige Scholastiker meinten — oder aus Notwendigkeit, sondern kraft seines Wesens will er den Menschen, um seine Liebe über ihn auszuschütten.

Da bei Ruskin dieser Gedanke beherrschend ist, hat diese Welt auch volle Dignität für ihn. Hierin unterscheidet er sich von einer christlichen Geistesrichtung, die die Welt nur als Jammer-

13) Painters IV. p. 89.
14) zitiert nach J. Bernhart a. a. O. p. 65.

tal und den Menschen als die Krone der Verderbtheit betrachtet. Der Gedanke der Erbsünde und der „praedestinatio ad malum" sind ihm unerträglich. Hier gerät er mit dem Glauben seiner Mutter in Konflikt, die stets sorgsam nach Zeichen der Erwählung ausblickte.

Die ganze Größe des calvinistischen Gottesgedankens zu bejahen und zu verstehen, ist ihm nicht möglich gewesen. Zu einer „theologia gloriae", die auf eine Zeit der Vollkommenheit wartet, um auch diese furchtbare Seite Gottes zu verstehen, hat Ruskin nicht durchdringen können.

Doch hat es außer Calvin wohl überhaupt nur wenige Menschen gegeben, die den Gottesgedanken so entschieden zu Ende gedacht haben. Luther hat die Prädestination als Mysterium angesehen und sich mit Vertrauen an den ihm zugewandten Liebesgott in Christus gehalten. Für Ruskin war das Aesthetische in ihm wohl eine Schranke, die ihn diesen letzten Schritt nicht gehen ließ.

Wir werden allerdings im folgenden Abschnitt sehen, wie im Anfang von Calvins „Institutio", wo Gott als Schöpfer behandelt wird, der Gottesgedanke auch nicht ganz eindeutig ist.

Der souveraine Willenscharakter, den bei Luther schon der Schöpfergott hat, ist bei Calvin im Anfang noch nicht endgültig ausgeprägt. Glaube bedeutet deshalb für Calvin auch nicht so sehr die vollständige Durchstreichung alles Menschlichen wie bei Luther sondern die Erkenntnis der „benevolentia" Gottes, die sich für Calvin ja auch in der Prädestination kundgibt.

Wollte man versuchen, psychologisch verständlich zu machen, warum Ruskin sich so ganz an den „benevolent will" Gottes hält, so könnte man ähnlich wie bei Luther auf das Elternhaus hinweisen.

Man nimmt an, daß der Gottesbegriff des jungen Luther nicht unwesentlich durch die Willkür seines Vaters beeinflußt worden ist (Hermelink). Ruskin dagegen erlebte in seinem Elternhaus nur die vollkommenste Harmonie und Ruhe; er hat nie ein Scheltwort von seinen Eltern zu hören bekommen und lebte mit ihnen in vollkommenster Eintracht.

In jedem Falle ist es wichtig festzustellen, daß Ruskins Schöpfergott ein Gott der Güte ist, der seinen Geschöpfen mit dauerndem Wohlwollen zur Seite steht und ihnen seine Güte täglich neu beweist.

Als anderes stellten wir oben fest, daß Gott sich als Wille in der Natur manifestiert. Anhand dieses Begriffes „Wille" können wir schon hier ein entscheidendes Argument gegen die Auffassung von Ch. Broicher bringen, daß Ruskin einen pantheistischen Gottesbegriff gehabt hätte.

Ein Gott, der in der Natur aufginge, wäre natürlich an diese und ihre Gesetze gebunden, selbst wenn man die Sache so wendete, daß Gott das Naturgesetz wäre.

Sprechen wir dagegen von Gott als dem Schöpfer, so meinen wir damit, daß die Welt aus dem freien Willen Gottes entstanden ist und täglich durch seinen „benevolent will" getragen wird. Nach dieser Auffassung kann Gott unmöglich mit der Welt zusammenfallen.

Gott ist nicht Natur sondern Wille und Tat. Er schafft und steigert; deshalb wird er ja auch von Ruskin „the living God" genannt. Wie für Ruskin der Mensch wesentlich charakterisiert ist durch seine freie Willensentscheidung zwischen „birth and death, light and darkness, heaven and hell" [15], also als wollendes Wesen gesehen ist, so ist auch Gott für ihn Wille, der über sein Wollen sich nicht, wie wir oben hörten, durch irgendwelche Gründe vor dem Denken des Menschen zu rechtfertigen hat. Zu seiner Ehre hat Gott die Welt geschaffen, und alle seine Werke müssen ihn in Gehorsam preisen.

Aus all dem ergibt sich nun endlich, daß das religiös-christliche Moment durchaus entscheidend ist für den Gottesglauben, wie ihn Ruskin aus der Natur herausliest.

Alle spekulativ-ästhetischen Tendenzen, die Gott, den Schöpfer, zum Künstler und die Schöpfung zum „ästhetischen Phänomen" umbilden könnten, fehlen vollkommen.

Der Ansatzpunkt und die Grundlage aller Arbeiten Ruskins, die ja doch eigentlich künstlerischer Natur sind, erweisen sich damit durchaus in Harmonie mit den wichtigsten Voraussetzungen seines christlichen Glaubens. Die Ablehnung des Prädestinationsgedankens ist außerdem alte englische Tradition seit den Tagen des Pelagius.

Es ist dieses allerdings für Ruskins Gesamthaltung nicht ohne tieferen Bezug, denn der Gedanke, daß über einen großen Teil irdischer Schönheit das endgültige Verdammungsurteil Gottes gesprochen sei, ist seinem Gemüt, dem alle Schönheit aus Gott ein Weg zu Gott ist, unerträglich; daß er allerdings doch nicht ganz frei ist von derartigen Ideen, wird sich später zeigen, wenn er, um seinen eigenen Gedanken zu retten, doch noch zum Prädestinationsgedanken greift.

Hiermit haben wir einen Ausgangspunkt gewonnen für Ruskins Gottesgedanken. Wir haben Gott zunächst als Schöpfer und Erhalter der Welt charakterisiert, doch müssen wir nun noch genauer die Grenze ziehen zwischen dieser Gottesauffassung und einem ästhetischen Pantheismus, wie er Ruskin immer wieder zugeschoben wird.

### 3. Christlicher Gottesglaube oder aesthetischer Pantheismus?

Die Frage, die es in diesem Abschnitte zu beantworten gilt, lautet genauer: Erweist sich Ruskins Glaube an den persönlichen Schöpfergott, der die Welt aus freiem Willen geschaffen hat und

15) Stones III. p. 137.

dauernd erhält, widerstandsfähig gegenüber seinen ästhetischen Neigungen? Bleibt Gott Gott, oder wird er mit der Natur identifiziert bezw. in den Menschen hineinverlegt?

Ch. Broicher macht am Ende ihrer Ausführungen über das Verhältnis von Aesthetik und Religion bei Ruskin immer wieder den Versuch, Ruskins Gedanken so darzustellen, als ob er Natur und Gott gleichsetze. Sie findet dabei keine Belegstellen in Ruskins Schriften, sondern sie bildet eigene Formulierungen oder gibt solche von Schleiermacher, Goethe und Dilthey. So führt sie Dilthey als Zusammenfassung ihrer Ansichten an: „Er gehört zu den heroischen Menschen, deren Religion in der Hingabe an dieses Universum, an die in ihm gegenwärtige Gottheit, und das in diesem idealen Zusammenhang gegründete Weltbeste beruht.“ [16]

Oder sie sagt selbst: „Der keltische Zug mystischer Naturanbetung . . . bildet den Grundzug seiner Aesthetik.“ [17] Sie bemerkt selbst, daß sie sich dabei in Widersprüche begibt, versucht aber die gedanklichen Inkonsequenzen in Ruskin selbst hinein zu verlegen.

So sagt sie weiter: „Er beunruhigte sich z. B. nicht über die objektive Unhaltbarkeit der ihm überlieferten puritanisch-calvinistischen Lehren mit dem Pantheismus.“ [18] Ruskin hat sich sehr wohl um diese Frage gekümmert, wie wir gleich hören werden.

Am gezwungensten, ja geradezu entstellend wirkt dann noch der folgende Satz, den wir in anderem Zusammenhang oben schon anführten: „Ebenso befremdlich wirkt das Anknüpfen seiner pantheistischen Ausführungen an biblisch-dogmatische Voraussetzungen, wohl vergeistigt und erweitert, aber doch nicht überwunden. Hier ließe sich vielleicht eine Konzession an sein Publikum annehmen, ohne doch den Tatsachen zu entsprechen.“ [19]

Mit großer Leichtigkeit lassen sich aus Ruskin eine Fülle von Argumenten gegen die These Ch. Broichers anführen, so sagt er: „. . . and where that nature-worship is innocently pursued, — i. e. with due respect to other claims on time, feeling, and exertion, and associated with the higher principles of religion, — it becomes the channel of certain sacred truths, which by no other means can be conveyed.“ [20]

Mit diesem Satz ist eindeutig die Auffassung von der mystischen Naturanbetung als dem Grundzug Ruskins widerlegt. Im Zusammenhang mit dem religiösen Gesamtkomplex bildet diese „innocent nature-worship“ eine Art Vorstufe, die aber nur Sinn und Bedeutung hat im Zusammenhang mit den höheren Prinzipien der christlichen Religion.

16) Ch. Broicher a. a. O. I. p. 238.
17) desgl. I. p. 230/1.
18) desgl. I. p. 236.
19) desgl. I. p. 237.
20) Painters III. p. 318.

Ruskin denkt nicht daran, Gott als einen Teil in der Natur zu verehren, sondern er verehrt am liebsten Gott beim Aufenthalt in der Natur, da Gott sich hier am stärksten offenbart.

Nun könnte man einwenden, Ruskins Ansicht habe sich später mit dem Wechsel seiner anderen Anschauungen geändert. Doch an einer entscheidenden Stelle aus dem Jahre 1888, in dem Epilog zu einer Neuausgabe von „Modern Painters", sagt er ausdrücklich: „For the divisions of religious tenet and school to which I attached mistaken importance in my youth, do not in the least affect the vital teaching and purpose of this book: the claim, namely, of the Personal relation of God to man as the source of all human, as distinguished from brutal, virtue and art. The assertion of this Personal character of God must be carefully and clearly distinguished by every reader who wishes to understand either: ‚Modern Painters" or any of my more cautiously written subsequent books, from the statement of any Christian doctrine, as commonly accepted. . . . It is assumed only that man can love and obey a living Spirit; and can be happy in the presence and guidance of a Personal Deity, otherwise than a mollusc, a beetle, or a baboon." [21]

Wir sehen hieraus, daß der „Grundzug seiner Aesthetik" die persönliche Beziehung zwischen Gott und Mensch und der rein persönliche Charakter Gottes und nicht eine „mystische Naturanbetung" ist. Dadurch ist für Ruskin der Mensch in seinem Denken, Fühlen und Handeln charakterisiert, daß er, anders als das Tier, die Idee eines persönlichen Gottes hat.

Wie der Mensch selbst in seiner Essenz ein lebendiges Geistwesen ist, so auch Gott, dessen Ebenbild der Mensch ist. Der Mensch ist sich der Existenz einer „higher spiritual personality" bewußt. Ruskin setzt nicht Natur gleich Gott, wenn er auch wie Hiob Gott in der Natur begegnet und erlebt. So sagt er von den Worten Hiobs: „I have heard of thee by the hearing of the ear, but now mine eye seeth Thee"; ‚this revelation beeing given to Job entirely through the forms and life of the natural world, severally shown him by their unseen Creator'.[22]

Ruskin hat dieses Anliegen, Gott und Natur zu trennen, mit Calvin gemeinsam. Auch er sagt: „es gilt, den einen Gott von unserer eigenen Natur klar zu unterscheiden; er regiert die von ihm unterschiedene Welt mit der Absicht, daß wir lernen sollen auf ihn zu blicken, unseren Glauben auf ihn zu richten, ihn zu verehren und anzurufen." [23]

Calvin und Ruskin verlangen vom Menschen „reasonable obedience" [24] und nicht Naturempfindelei ohne Gott. So ist der Gottes-

21) Painters V. p. 388/9.
22) desgl. II. p. X.
23) Calvin, Institutio. I. 5. 6.
24) Painters II. p. 4.

gedanke, und zwar der Gedanke eines persönlichen Gottes, bei Ruskin unmittelbar mit dem Gefühl des Gehorsams verbunden. Eben auf den Druck, der dabei verspürt wird, gründet sich seine Gewißheit, daß Gott nicht ein imaginäres Gedankengebilde ist sondern „a living Spirit".

Ruskin steht in entschiedenem Gegensatz zu Schleiermacher, auf den sich Ch. Broicher wesentlich stützt, und dessen Ideen sie Ruskin immer wieder unterzuschieben versucht. In seiner ersten Periode der ästhetischen Gefühlsreligion verzichtet Schleiermacher ganz bewußt auf einen persönlichen Gott. Er tat dieses aus dem Bestreben, die Religion für seine Zeit zu retten, was ihm zum Teil auch gelang doch im weiteren Verfolge zu viel Unheil führte.

Schleiermacher sucht Gott nur im eigenen Gefühl; sein göttliches Bewußtsein setzt er gleich Gott.

Dem stark ästhetisch veranlagtem Menschen entspricht am besten ein ästhetischer Pantheismus oder Panentheismus. Gott ist dann die höchste ordnende und formende Kraft, eine in der Welt selbst atmende Seele. Das Universum wird eine Harmonie von Schönheit. Religion ist ein Einswerden mit dieser Schönheit.

Der sittlich verantwortungsvolle Charakter der christlichen Religion, wie ihn auch Ruskin immer wieder betont, geht dabei aber leicht verloren.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, die Theologie Schleiermachers zu kritisieren, doch sei uns erlaubt, eine seiner Stellen zu zitieren, die aus der Zeit stammt, als ihm der Begriff „Anschauung" nach der Verwendung durch Schelling verdächtig geworden war, und er die Religion vorsichtiger als schlechthinniges Abhängigkeitsgefühl charakterisiert.

Der Pferdefuß bei dieser neuen Formulierung ist nur der wieder, daß Religion hier zur evolutionistischen Weltanschauung wird, die Ruskin ebenfalls bekämpft. So sagt Schleiermacher: „Die eigene Erfahrung wird jedem sagen, daß, wenn wir uns den Gedanken (!) Gott zum unmittelbarsten Gefühl beleben wollen, dies am leichtesten geschieht, wenn wir das Bewußtsein des allgemeinen Naturzusammenhangs erwecken." [25]

Hören wir dagegen Ruskin in einer kurzen, aber die Situation seiner Zeit hell beleuchtenden Parenthese zu einer Besprechung von Bibelstellen: „The eighteenth, nineteenth, and twentieth (Bibelstelle) speak of confessing thankfully that God is God (and not a putrid plasma nor a theory of development)" [26]

Letzteres sind in der Tat die äußersten Folgen, die aus einer pantheistischen Einstellung hervorgehen können und tatsächlich hervorgegangen sind. Sobald man begonnen hat, „the Living Spirit" zu naturalisieren, ist dem Materialismus Tür und Tor offen. Ruskin

25) zitiert nach E. Brunner a. a. O. p. 373.
26) Road III, p. 353.

wehrt sich heftig gegen die Tendenz, Gott zu den „multitudinous formalisms of the laws of nature“ [27] herabzuwürdigen.

Für Ruskin ist Gott letztlich nicht Gegenstand des Denkens oder der Spekulation. Gott wird von ihm nicht in Anspruch genommen, als Prinzip der Welterklärung und Welteinheit zu dienen. Gott wird nicht eine kosmische Kraft, nicht ein Weltgesetz, sondern für Ruskin ist er persönlicher Wille „benevolent will“.

Ruskin befindet sich auch hier ganz im Verein mit Calvin, der heftig gegen die Leute polemisiert, die Gott zum Naturgesetz verdünnen wollen. Er wirft ihnen vor: „Aber sie wollen nicht von Gott reden, sondern alles mit dem Schleier der Natur decken, die sie zur kunstreichen Schöpferin aller Dinge machen. So preist man wiederum nur die Natur und schweigt geflissentlicht von Gott. . . Welche Früchte trägt aber jene frostige Spekulation von der Weltseele für die wirkliche persönliche Frömmigkeit? Man kann beobachten, daß Leute, die mit solchen Gedanken umgehen, unreine Spötter sind. Man hat eben an die Stelle Gottes, den man fürchten und verehren müßte, einen nebelhaften Gedankengötzen gesetzt.“ [28]

Aus all dem ergibt sich deutlich, daß Ruskin inbezug auf seinen Gottesgedanken nicht in Widerstreit mit seiner puritanischen Religion gestanden hat. Er brauchte seinen Landsleuten keine Unehrlichkeiten vorzusetzen, wie Ch. Broicher glaubt. Im Gegenteil, man muß sagen, daß Ruskin im Ganzen calvinistischer als Calvin gewesen ist.

Bei Calvin kann man in der Tat zwei Linien des Gottesbegriffes unterscheiden. Einmal neigt er dazu „deus sive natura“ zu setzen, andererseits betont er dann wieder, wie wir mehrfach hörten, den absoluten Gegensatz von Gott und Natur. Gott ist im Anfang der „Institutio“ nicht nur Willensgott. Die Schöpfungslehre zeigt ein merkwürdiges Schwanken zwischen der pantheistischen Linie und der anderen, die Gott als den Schöpfer der Welt charakterisiert.

Diese pantheistischen und panentheistischen Gedanken sind immer in der christlichen Religion latent vorhanden gewesen, zumindest seit Origenes eine einheitliche, christliche Weltanschauung mit Hilfe des neuplatonischen Weltbildes geschaffen hatte. Er wurde zwar verdammt, wie auch Schleiermacher von Anfang an auf heftigen Widerstand in der Theologie gestoßen ist, doch blieben die Gedanken in beiden Fällen weiter wirksam.

Diese Spekulationen ergeben sich immer wieder aus dem ästhetischem Trieb nach Einheit und Geschlossenheit des Weltbildes, sowie aus dem Bestreben, den Dualismus von Gut und Böse zu überwinden. Wie diese Gedanken die ursprüngliche christliche Lehre ganz verdunkeln können, das erfahren wir oft genug in der Geschichte der christlichen Religion.

27) Painters IV. p. 89.
28) Calvin Institutio I. 5. 2.

Die Neigung zum Pantheismus findet sich stets in stark ästhetisch eingestellten Epochen, wie z. B. auch in der Romantik. Ihre Vertreter sind eigentlich nur zu verstehen auf dem Boden eines ästhetischen Pantheismus. Sie mögen sich noch so sehr dagegen wehren, aber die heimliche Gefahr bleibt. Schleiermacher hat das auch deutlich gespürt und ist deshalb später von den Philosophen der Zeit stärker abgerückt.

Eine naive Beseelung der Natur ist fast jeder Naturdichtung eigen. Doch ist dabei entscheidend, ob sich diese Haltung auf die Phantasie beschränkt oder sich zur Weltanschauung erweitert. Im ersten Falle braucht man nicht gleich von konsequenter Beseelung und Ansatz zum Pantheismus sprechen. Alles bleibt mehr in einer Als-ob-Haltung.

Aber auch diese Auffassung kommt für Ruskin nicht in Frage, da er hierfür zu nüchtern ist. Diese Art der Naturauffassung wird von ihm als „pathetic fallacy" abgelehnt.

Außerdem gibt es noch eine andere Auffassung, die es nahe legen könnte, an Pantheismus zu denken, ohne daß es doch welcher wäre. Dieser Fall scheint bei Ruskin vorzuliegen und zu falscher Deutung Anlaß gegeben zu haben.

Ruskin bedauert es wiederholt, daß der moderne Mensch nicht mehr Gott in Quelle und Baum suche, wie es die Griechen und die Menschen des Alten Testaments getan hätten. Der heutige Mensch sehe die Welt nur mit profanen Augen an; mit den Wohltaten, die Schatten und Wasser spenden, verbinde niemand mehr einen unmittelbaren Gedanken von Gott.

Ruskin sagt nicht, daß er das selbst tue. Wäre es der Fall, so könnte man vielleicht an einen Einfluß seiner Bibellektüre denken, doch wäre das noch lange kein Pantheismus, von dem das Alte Testament vollkommen frei ist.

Wir finden dort z. T. noch naive Religionsstufen, die Gott stark anthropologisch denken und ihn hier und da in Erscheinung treten lassen, um sich zu offenbaren, zu helfen oder zu schaden. Aber diese „Els" des Alten Testaments können wandern und sind nicht so mit der Natur verflochten, daß sie mit ihr eine Einheit bilden. Diese Auffassung klingt wohl auch noch bei Luther nach, wenn er die ganze Welt einen „Mummenschanz Gottes" und die Dinge der Natur und die Ereignisse des täglichen Lebens als seine „Larven" ansieht.

Gott hat die Möglichkeit, alles seinen Absichten dienstbar zu machen, aber es liegt in seinem freien Willen und nicht in einer Notwendigkeit, wie sie jeder Pantheismus mit sich bringen muß.

Bei dieser biblischen Auffassung handelt es sich nicht um einen Pantheismus, für den alles Gott ist, alles also das Prädikat des Göttlichen hat, sondern eher um einen „Theopanismus" (R. Otto),

für den Gott alles ist, für den Gott jedem Ding seinen Stempel aufdrücken kann.

Wir sind nicht abgeneigt, diese Anschauung auch Ruskin zuzuschreiben, doch widerspricht sie nicht dem christlichen Gottesglauben sondern gibt im Gegenteil der Ueberzeugung Ausdruck, daß alle Dinge Gott dienen müssen.

Zum Schluß müssen wir nun noch ein weiteres Urteil Ch. Broichers behandeln, das sich naturgemäß mit ihrer pantheistischen Auffassung einstellen mußte. Sie bezeichnet die „Naturmystik" als den Grundzug Ruskins. Sie beschreibt diese folgendermaßen: „Im Betrachten der irdischen Schönheit wird der Mensch von aller Zweckempfindung frei und damit von sich selbst: er gibt sich an ein Höheres hin; er schaut das Universum in Gott und damit wie Gott es schaut. Die ästhetische, oder wie er ihre höhere Stufe nennt, die „theoretische" Betrachtung — gewährt einen Vorgeschmack göttlichen Seins, da sie die Seele von sich selbst entleert."[29]

Diese Beschreibung ist sehr bezeichnend für einen Mystiker, doch trifft sie leider nicht für Ruskin zu. Der Mystiker versucht sich ganz zu entleeren, um dadurch mit Gott zu verschmelzen. Sind diese Augenblicke der scheinbar erlebten „unio mystica" auch nur kurz, so wird in ihnen doch de facto, wenigstens nach Anschauung des Mystikers, Gott im Seelengrunde wirksam. Der Mensch weiß nicht mehr, ob er Mensch oder Gott selbst ist. Der endliche Mensch, der sonst dem Tode verfallen ist, erfährt schon hier Augenblicke beseligender Unsterblichkeit.

Von all dem ist bei Ruskin auch nicht die Spur zu finden. Da er im allgemeinen mit diesen Dingen nicht rechnet, fehlt jede Auseinandersetzung mit ihnen. Als einzige Stelle, die Bezug auf eine Naturmystik nimmt, vermögen wir folgende anzuführen, in der er Wordsworth, den er im übrigen durchaus schätzt, folgendermaßen tadelt: „On the journey of 1837, when I was eighteen, (er denkt hier an sein letztes numinoses Erlebnis) I felt, for the last time the pure childish love of nature which Wordsworth so idly takes for an intimation of immortality."[30]

Ruskin ist sich der Menschlichkeit seiner Erlebnisse durchaus bewußt. Er ist auch viel zu sehr Realist, um eine Entwertung der Wirklichkeit, die faktisch mit jeder Mystik Hand in Hand geht, zu billigen. Ihm kommt es wesentlich darauf an, die Dignität dieser Welt als Schöpfung Gottes im weitesten Sinne für das Leben und dann auch für die Kunst herauszustellen.

Dieser Welt nur eine Scheinexistenz zu geben oder sie nur als Stufe zum Unbedingten zu betrachten, ist gegen seine christliche Grundauffassung. Er ist auch ein zu guter Viktorianer, um derartigen spekulativen Gedanken, wie sie damals von Deutschland nach England übertragen wurden, nachzugeben. Im Gegenteil, er

29) Broicher a. a. O. I. p. 232/3.
30) Praet. I. p. 334.

betont immer wieder, daß er die Deutschen nicht verstehe und sie ablehne. Der Begriff „Anschauung" vollends sei ihm nie klar geworden.

Ruskin muß aus seiner biblischen Grundhaltung, aus seiner Achtung vor dem Worte Gottes, alle Mystik ablehnen. Die Mystik verachtet die Grenzlinie zwischen Gott und Welt und verliert deshalb die echte Ich-Du-Beziehung zu Gott. Ein echtes Du-Verhältnis wird allein durch das Wort gegeben. Erst damit, daß mich Gott mit seinem Worte zur Antwort und zur Verantwortung aufruft, bekommt mein Dasein wirklichen Sinn. Für Ruskin ist Religion „reasonable Obedience" und nicht gefühlsmäßige Schau.

Hiermit glauben wir ausreichend gezeigt zu haben, daß Ruskin inbezug auf seinen Gottesglauben nicht in Konflikt mit seinem Beruf als Kunstkritiker und ästhetischer Naturinterpret geraten ist. Wir müssen im Gegenteil feststellen, daß er sich aller Gefahr bewußt gewesen ist und auch Vorwürfe, bezw. Zustimmungen seitens seiner Zeitgenossen in dieser Beziehung in die rechten Bahnen gewiesen hat.

Wenn er die Natur seinen Freunden und besonders den Künstlern nahe bringen will, so braucht er deshalb nicht Gott mit der Natur zu identifizieren. Die Natur hat für ihn Würde genug durch die Tatsache, daß sie Gottes Schöpfung ist. Seine Naturliebe und Naturmystik und das Schaffen Gottes in der Natur als Pantheismus auszulegen, blieb einer Zeit vorbehalten, die christliche Religion durch diese Umdeutung glaubte retten zu können und zu müssen.

### 4. Mittel der Offenbarung Gottes.

Völlig zu scheiden von der Frage, welchen Platz Gott in der Totalität des Seienden und des Nichtseienden einnimmt, bezw. welchen der Mensch ihm einzuräumen gedenkt, ist das Problem der Offenbarung Gottes in der Welt. Wenn auch Gott nicht gleich Natur ist, so steht es ihm doch frei, die Natur als Werkzeug seiner Offenbarung für den Menschen zu benutzen.

Ruskin spricht von der Natur als dem „channel of Divine truth"; er will damit sagen, daß die Natur das Mittel der Offenbarung, aber nicht die Offenbarung selbst ist. In, mit und hinter den Naturformen steckt erst das für uns Wesentliche. Wie der Wegweiser auf das Ziel weist, das da, wo er steht, nicht ist, wie der Abdruck des Siegels an das Siegel erinnert, das doch nicht zu sehen ist sondern nur sein Negativ hinterlassen hat, so ist die Natur Hinweis und Abdruck der ewigen Schöpferkraft Gottes.

So wird das Paradoxon verständlich, das Gottes Unsichtbarkeit gerade unsichtbar bleibt, wenn wir sie, da wir ja nur sichtbares sehen können, sehen. An der geschaffenen, sichtbaren Welt als Negativ wird das Positiv von Gottes Unerschaffenheit und Unsichtbarkeit ersehen (vgl. Röm. 1, 20).

Ruskin warnt vor dem Irrtum, als könne Gott nur durch Ewiges, Ueberzeitliches zu uns sprechen. Er meint, eigentlich könnten nur Wesen, die höher als die Menschen sind, durch derartige Dinge Gott erkennen. Für uns dagegen wäre es gerade die zeitliche und sichtbare Welt, durch die Gott zu allen spricht. „. . . there is a deeper meaning within them (den Naturdingen) than eye hath seen, or ear hath heard; . . . (and that) the whole visible creation is a mere perishable symbol of things eternal and true.“ [31]

Also die Welt, die vergehen wird, die vom Tode umgeben ist, ist das Mittel, durch das Gott zu uns spricht. Gerade an ihrer Vergänglichkeit wird uns Gottes Ewigkeit deutlich.

Nur in diesem Sinne betrachtet Ruskin die Natur. Das Ansprechende und Vermittelnde ist für ihn zunächst und vor allem die Schönheit der Natur, doch werden wir im weiteren Verlauf der Arbeit sehen, daß auch die mißgestaltete Natur ihre göttliche Bestimmung hat. Die Natur ist für Ruskin das natürliche Gotteswort, das wie die Bibel Zorn und Gnade enthüllt. „. . . the whole world and all that is therein, be it low or high, great or small, is a continued Gospel; . . .“ [32]

Er spricht weiter von der „theological language“ [33] der Felsen, von der gesamten Natur als der „written scripture of natural beauty“; [34] und die Schönheit in der Natur bezeichnet er als „the signature of God upon His works“. [35]

Aber auch nur als solche hat die Natur für Ruskin eigentlich Wert. So sagt er gegen Ende seines Lebens: (1883) „I am republishing the second volume of ‚Modern Painters‘, which, though in affected language, yet with sincere and very deep feeling, expresses the first and foundational law respecting human contemplation of the natural phenomena under whose influence we exist, — that they can only be seen with their properly belonging joy, and interpreted up to the measure of proper human intelligence, when they are accepted as the work, and the gift, of a Living Spirit greater than our own.“ [36]

Das ist die erste und größte Offenbarung der Natur, daß Gott ihr Schöpfer ist. Ruskins Ausgangspunkt für seine Naturinterpretation sind die Worte des Psalmsängers, die er zur Verdeutlichung seiner Absichten heranzieht:

„The heavens declare the glory of God:
And the firmament sheweth His handiwork.“ [37]

---

31) Stones III. p. 153.
32) ebd. III. p. 153/4.
33) ebd. III. p. 30.
34) Painters II. p. 147.
35) ebd. II. p. 39.
36) zitiert nach Cook a. a. O. II. p. 425.
37) Painters V. p. 167/8.

Auch in dem Glaubensbekenntnis der St. Georgs Gilde spricht er von der Heiligkeit der Natur als der Offenbarung Gottes und der des Menschen als ihr Interpret.

Ruskin fühlt sich in dieser Anschauungsweise durchaus nicht als Neuerer. Er findet Geistesverwandte in der langen Entwicklungsgeschichte seiner Religion. Er will nur speziell für seine Zeit, ja genauer für seine Landsleute, die Natur wieder als Quelle der Anschauung für die Herrlichkeit Gottes verständlich machen. Das Beispiel, das am meisten Eindruck auf ihn gemacht hat, sind die Psalmsänger und vor allem Hiob.

Den Heiden spricht Ruskin die Fähigkeit einer höheren Naturinterpretation ab: „You are all of you well aware that landscape seems hardly to have exercised any strong influence, as such, on any pagan nation or pagan artist.“ [38] Dagegen: „You will find, on the other hand, that the language of the Bible, is specifically distinguished from all other early literature, by its delight in natural imagery; and that the dealings of God with His people are calculated peculiarly to awaken this sensibility within them.“ [39] „... the whole book of Job appears to have been chiefly written and placed in the inspired volume in order to show the value of natural history, and its power on the human heart.“ [40]

Ruskin erwähnt noch Dante und Bernhard von Clairvaux und vor allen Dingen den Prototyp christlicher Naturbeziehung, Franziskus von Assisi, als dessen geistigen Bruder er sich zuweilen bezeichnet. Beide haben manches gemeinsam: allgemein ihre große Befreundung mit der Natur und besonders ihre beiderseitige Liebe für abgelegene, hohe Felsgegenden, wo sie beide ihre stärksten religiösen Erfahrungen haben. Dabei ist bezeichnend, daß sie beide stärksten Einfluß auf die Entwicklung der Kunst gehabt haben, Ruskin unmittelbar, Franziskus erst mittelbar.

So kann Ruskin sagen: „Mountains have always possessed the power, first, of exciting religious enthusiasm; secondly of purifying religious faith.“ [41] Sie sind geradezu von Gott dafür bestimmt: „They seem to have been built for the human race, as at once their schools and cathedrals; full of treasures of illuminated manuscript for the scholar, kindly in simple lessons to the worker, quiet in pale cloisters for the thinker, glorious in holiness for the worshipper.“ [42]

Ein sicheres Zeichen, wie stark die einsam erhabene Natur auch heute noch wirkt, erkennt er in dem religiösen Eifer der Bergbewohner.

Wir haben bis jetzt von Naturoffenbarung allgemein gesprochen. Doch müssen wir nun mit Ruskin verschiedene Stufen unterscheiden.

38) Edbg. Lect. p. 136.
39) Edbg. Lect. p. 138.
40) Edbg. Lect. p. 140.
41) Painters, IV. p. 373.
42) Painters IV. p. 371.

Als erste Stufe gelten für Ruskin seine Naturerlebnisse, besonders die numinoser Art. Wir brauchen hier nicht mehr im Einzelnen auf sie einzugehen, da wir von ihnen und ihrer Bedeutung im ersten Teil dieser Arbeit ausführlich gesprochen haben. Einige Erweiterungen sind aber doch noch nötig.

Diese tiefgreifenden Erlebnisse sind natürlich nur wenigen Menschen vergönnt. Die meisten dagegen erfreuen sich an der Schönheit der Natur in einem rein ästhetischem Vergnügen, das dann verwandte Seiten im religiösen Bewußtsein wachruft, ohne doch zu einer denkmäßig klaren Auffassung zu führen. Aesthetisches und Religiöses liegen vor wie beim numinosen Erlebnis, nur in einer getrennten und abgeschwächten Form.

Beider Kennzeichen ist, daß der intensiv religiöse Mensch aber von dieser Stellung unbefriedigt bleibt. Dem vereinzelten Erlebnis, zumal dem bloßen Phantasiegenuß, fehlt die Endgültigkeit.

Ruskin kommt ja auch bald darüber hinaus. Er als Biblizist will auch wissen, was er glaubt. Die „fides qua creditur", der Akt des Glaubens, muß ergänzt werden durch die „fides quae creditur", den Glaubensinhalt. So drängt denn Ruskin zur Schematisierung. Zudem findet er die Erlebnisse auch bei Menschen recht zweifelhaften Glaubens, was ihn deshalb mißtrauisch werden läßt. Auch Luther würde sich wohl gegen solche Eindrücke mißtrauisch verhalten haben. Könnte es nicht genau so gut der Teufel sein, der in derartigen Erlebnissen wirksam ist? Wo das Wort fehlt, und wo damit der Geist ausgeschaltet wird, fühlt sich der Mensch in die Unheimlichkeit versetzt, ob es nun die Unheimlichkeit Gottes, des Teufels, oder gar der eigenen Existenz ist, bleibt ein Rätsel. Zudem ist, wie wir schon hörten, die Grenze zwischen ästhetischem und religiösem Erleben dieser Art nie scharf zu ziehen. Der Eindruck des Erhabenen ist dem des Numinosen bedenklich nahe.

So bleibt auch beim tiefsten religiösen Naturgenuß immer etwas Unbefriedigendes, etwas Rätselhaftes; die religiöse Sehnsucht drängt über den ersten Schritt hinaus. So sagt Ruskin: „. . . . the knowledge of what is beautiful leads on, and is the first step, to the knowledge of the things which are lovely and of good report; . . ."[43]

Was vermag nun weiter zu führen? Es ist das, was Ruskin als die „right after-action" bezeichnet. Was er damit meint, soll uns zunächst ein schönes Wort von Augustin deuten: „Und ich sagte zu allen Dingen, die um mich her sind vor den Toren meines Fleisches: so saget mir von meinem Gott, weil nicht ihr selbst es seid, saget mir von ihm doch Etwas. Und sie erhoben ein Rufen mit lauter Stimme: ‚Er ist's, der uns geschaffen hat'. Meine Frage war mein Gedanke, ihre Antwort war ihre Schönheit? Aber besser ist, was innen ist. Denn alle Boten meines Leibes

43) Painters V p. 390 [Epil. v. 1888].

brachten ihre Meldung bis dorthin in das Ich, das waltet und urteilt über die Antworten des Himmels und der Erde und aller Dinge in ihnen, . . .[44]

Der ästhetische Genuß an der Naturschönheit ist der erste Schritt zu Gott, aber die verantwortlichen Kräfte des Denkens und Wollens haben jenen erst zu seiner höheren und eigentlichen Bedeutsamkeit zu erheben.

Innerhalb dieser „right after-action" gibt es nun zwei verschiedene Stufen. Zu einer höheren Betrachtung führt Ruskin zunächst die wissenschaftliche Durchdringung, doch will er da nicht Halt machen: „It is in raising us from the first state of inactive reverie to the second of useful thought, that scientific pursuits are to be chiefly praised. But in restraining us at this second stage, and checking the impulses towards higher contemplation, they are to be feared or blamed."[45]

Also die wissenschaftliche Erkenntnis der Dinge, durch die sich nur der kausale Zusammenhang allein kundgibt, ist schon ein Schritt weiter. Aber das weitere Ziel ist dann die „higher contemplation". Diese „contemplation" ist nicht bloßes Anschauen sondern geistiges Erschauen, sie ist Anschauen und Denken. Die „reflection" vor allem eröffnet uns „the moral meaning" der Natur.

Aus einer solchen Naturbetrachtung verspricht sich Ruskin dann aber auch die höchsten Erfolge für die Gotteserkenntnisse des Menschen: „— results will spring of an importance at present inconceivable; and lights arise, which, for the first time in man's history, will reveal to him the true nature of his Life, the true field for his energies, and the true relations between him and His Maker."[46]

Wir sehen also, es bleibt nicht beim Erlebnis, auch nicht bei der wissenschaftlichen Feststellung von Ursachen und Wirkungen. Die Naturoffenbarung hat durch die Hilfe der „right after-action" bezw. „higher contemplation" erst dann ihren Zweck erreicht, wenn sie dem Menschen seine eigene Existenz verdeutlicht hat, wenn sie ihm zu einem höheren Selbstverständnis verhilft. Das höchste Ziel hat sie erreicht, wenn der Mensch vor allem seine Beziehung als Geschöpf zu Gott, dem Schöpfer, erkannt hat. Mit der Erkenntnis von Gott als dem „Schöpfer" ergibt sich die weiteste Erkenntnis in den Zusammenhang der Natur, der durch die Vorsehung Gottes bestimmt ist.

Auch hier beurteilt Ch. Broicher Ruskin völlig schief, wenn sie behauptet, das höchste sei für Ruskin, frei von allem Zweckempfinden zu werden. Das ist ganz und gar nicht der Fall. Ruskin ist ein gläubiger Teleologe. Er erkennt überall die Absicht Gottes, überall versucht er den Zweck der Dinge zu erforschen. Geschieht

44) J. Bernhart a. a. O. p. 160.
45) Painters III. p. 325.
46) Painters III. p. 319. (Anmerkung aus spät. Zeit.)

dieses in der Form einer religiösen Besinnung, der es wirklich darauf ankommt, den Willen Gottes und nicht den eigenen zu suchen, so ist diese Haltung durchaus mit christlichem Glauben vereinbar. Allerdings ist damit die rein ästhetische Sphäre längst verlassen.

Wie falsch Ch. Broicher Ruskin beurteilt geht aus folgenden Worten Ruskins hervor: „I am well aware that to the minds of many persons nothing bears a greater appearance of presumption than any attempt at reasoning respecting the purposes of the Divine Being; and that in many cases it would be thought more consistent with the modesty of humanity to limit its endeavour to the ascertaining of physical causes (wissenschaftliche Stufe) than to form conjections respecting Divine intentions. (higher contemplation). But I believe this feeling to be false and dangerous. Wisdom can only be demonstrated in its ends, and goodness perceived in its motives. He who in a morbid modesty supposes that he is incapable of apprehending any of the purposes of God, renders himself also incapable of witnessing His wisdom; and he who supposes that favours may be bestowed without intention, will soon learn to receive them without gratitude.“ [47]

Leuchtet beim Nachsinnen (after-action) wirklich Sinn auf, so kann er in der Tat nur von Gott stammen; denn er allein kann der Welt wahrhaften Sinn verleihen.

Nachdem wir damit die ersten Mittel der Offenbarung Gottes kennen gelernt haben, nämlich in der ersten Stufe die bloße Wahrnehmung der Naturerscheinung, in der zweiten „scientific pursuit“ und „higher contemplation“, die Ruskin als die „right after-action“ zusammenfaßt, kommen wir nun zu der der dritten Stufe, in der Ruskin erst endgültig die wahre Offenbarung Gottes erkennt.

Es sind diese die von ihm genannten „higher principles“ der Religion. Sie bestehen für Ruskin als Christen natürlich im Bibelwort und in der Begegnung mit dem Nächsten. Da diese Dinge in die rein religiöse Sphäre hineingehören, werden wir sie hier nicht mehr behandeln sondern lediglich inbezug zu den anderen Stufen setzen.

Letztlich ist für Ruskin die Naturoffenbarung, also alles, was irgendwie mit ästhetischen oder anderen rein menschlichen Belangen zu tun haben könnte, nur eine recht fragwürdige Vorstufe, in der er aber schon bestimmte Absichten Gottes erkennt.

Ruskin befindet sich auch hier in Uebereinstimmung mit Calvin, von dem wir annehmen möchten, daß Ruskin seine Werke ziemlich genau gekannt hat, oder daß ihm dessen Lehren durch zuverlässige Vermittlung überkommen sind. Beide beziehen sich nämlich in dieser Frage auf die gleiche Apostelstelle und stimmen auch in ihrer Interpretation zuweilen wörtlich überein.

47) Painters IV. p. 110.

Was wir in den beiden ersten Stufen als Offenbarung feststellen konnten, bezeichnet die Theologie mit theologia naturalis. Innerhalb des katholischen Lehrgebäudes hat diese ihren festen Platz. Sie ist die durch den Fall zwar in Unordnung geratene aber doch nicht völlig verschüttete Möglichkeit der natürlichen Gotteserkenntnis. Die theologia revelationis erweist sie daher auch nicht als Irrtum sondern führt sie ihrer wahren Bestimmung zu. Thomas von Aquino hat dafür den Satz geprägt: „Gratia non tollit sed perficit naturam."

Von Luther ist die theologia naturalis rundweg abgelehnt worden, da er im Inneren (die innere Stimme gehört auch zur Natur) nicht Gott sondern die Sünde erkannte.

Calvin endlich bleibt wie Ruskin der katholischen Auffassung näher. Er erkennt die Möglichkeit an, durch die Natur eine Ahnung von Gott zu bekommen. Er sagt: „Der Sinn ist, daß wir in der geschaffenen Welt ein deutliches Spiegelbild göttlicher Kraft und Herrlichkeit haben. Unser Apostel lehrt uns das nämliche, wie Paul. Römer 1, 20: Gottes unsichtbares Wesen komme für uns irgendwie zur Erscheinung in den Werken der Schöpfung . . . nicht als ob wir aus der Betrachtung der Welt eine hinreichend klare Erkenntnis von Gott gewinnen können." [48] Aehnlich sagt er in der Institutio: „Doch erreicht die Offenbarung in der Natur ihr Ziel nicht." [49]

Als Ergänzung, als „Brille für die Natur" kommt für Calvin und Ruskin, wie gesagt, Schrift und Mitmensch inbetracht. Doch sind für Calvin nur die enger um Gott Versammelten mit diesem Vorzug begnadet.

Ruskin steht nicht auf diesem Auserwählungsstandpunkt. Er macht die ersten Stufen der Offenbarung, nämlich die der Natur, abhängig von einem: „. . . . open state of the heart. Dependent both for its truth and for its intensity, insomuch that even the right after-action of the Intellect upon facts of beauty so apprehended, is dependent on the acuteness of the heart-feeling about them. And thus the Apostolic words come true (Röm. 1, 20 ff.), in this minor respect, as in all others, than men are ‚alienated' from the life of God through the ignorance that is in them, having the Understanding darkened because of the hardness of their (bei Paulus der Heiden) hearts, and so, being past feeling, give themselves up to lasciviousness." [50]

Ruskin braucht vor allem diese höhere Offenbarung, um mit dem Problem des Leides fertig zu werden. Dieses ist ja immer das Kreuz aller Aesthetiker gewesen. Wie wir später sehen werden, versucht er das Uebel teils in herkömmlicher Weise zu einem

48) Calv.: Ausleg. d. Heil. Schrift, Bd. XIV. p. 135.
49) derselbe: Institutio. I. 5. 11.
50) Painters II. p. 18/19.

bloßen Schein (Mangel an Sein bei Plotin) herabzudrücken. Aber das ist für ihn keine endgültige Lösung. Der Stachel der Wirklichkeit bleibt. Hier gibt es kein ästhetisches So-wohl-als-auch, kein Hinwegsehen, sondern der Ernst fällt den Menschen an. Und da bleibt ihm schließlich nur Christus Jesus, der durch seinen Tod und durch sein Wort trotz allem die ewige Liebe Gottes verkündet hat.

Auf diesem Wege kommt Ruskin, wenn auch mit Widerstreben, zur theologia crucis, die für Luther allein maßgebend war.

Damit haben wir gezeigt, wie die ästhetische Naturbetrachtung von Ruskin dazu verwertet wird, als vorläufige Offenbarungsquelle von Gottes Wirken und Wollen zu dienen. Sie ist ihm Mittel zu diesem letzten Zweck. Nur in der wahren Gotteserkenntnis erkennt er den Sinn des Lebens: „. . . to live is nothing, unless to live be to know Him by whom we live; . . .“ [51]

## 5. Die „theoretic faculty“ als Organ des Menschen zur Auffassung der Naturoffenbarung.

Ruskin ist sich darüber klar, daß nicht jeder die Natur so auffaßt, wie er es tut. Nicht jeder sieht in ihr die Schöpferhand Gottes und läßt sich durch die Schönheit zu Gott hinführen. Das Sehen und Denken verbürgt noch nicht allein die wahre Erkenntnis. Viele Menschen finden ihre Befriedigung in kindlicher Weise an den Farben, dem murmelnden Wasser, an Sonne, Wolken und Regen. Steigert sich diese reine Freude zum raffinierten Genießen, so ist der Weg zum ästhetischen Sensualismus frei und damit zum Gegenteil umgeschlagen von dem, was Ruskin erstrebt.

Um Gottes Wahrheit in der Natur zu erkennen, bedarf es eines besonderen Organs, einer ganz besonderen Fähigkeit der Menschen. Ruskin scheidet deshalb zwei ganz verschiedene Arten der Naturbetrachtung. Diejenige, die überall Gottes Wirken sieht, nennt er „Theoria“ oder „theoretic faculty“ und die andere „Aesthesis“: „Now the mere animal consciousness of the pleasantness I call Aesthesis; but the exulting, reverent, and grateful perception of it I call Theoria. For this, and this only, is the full comprehension and contemplation of the Beautiful as a gift of God.“ [52] Oder: „And the general law for all these pleasures is, that, . . . when received with thankfulness and with reference to God's glory, they become theoretic . . .“ [53]

Es wird deutlich, die beiden Arten des Auffassens haben eine gemeinsame Wurzel: das ästhetische Naturerlebnis. Nur tritt, um zur Theoria zu werden, zu diesem „animal consciousness of the

51) Painters II. p. 8.
52) Painters II. p. 17.
53) ebd. II. p. 18.

pleasentness“ die Beziehung auf Gott hinzu, oder anders ausgedrückt, dieser ästhetische Genuß muß sich im Raume des christlichen Glaubens abspielen.

Ist die Existenz des ästhetischen Betrachters von vornherein, wie bei Ruskin, durch den Glauben an den Schöpfergott charakterisiert, so wird auch der ästhetische Genuß von ihm beeinflußt werden.

Ein Kennzeichen der Theoria gegenüber der niederen Form der Aesthesis ist vor allem der, daß alles als Gabe Gottes empfunden wird, und daß auch das Unscheinbare und das äußerlich nicht so Reizvolle seine Bedeutung dadurch erhält. Nicht nur was Genuß verschafft, ist schön. Ruskin wendet sich gegen die Theorie, die nur dem Wert zuerteilt, was Lust verschafft. „But the Christian(!) Theoria seeks not, though it acepts and touches with its own purity, what the Epicurean sought; but finds its food and the objects of its love everywhere, in what is harsh and fearful as well as in what is kind; . . . hating only what is self-sighted and insolent of men's work, despising all that is not of God, unless reminding it of God, yet able to find evidence of Him still where all seems forgetful of Him, and to turn that into a witness of His working which was meant to obscure it; and so with clear and unoffended sight beholding Him for ever, according to written promise, ‚Blessed are the pure in heart, for they shall see God'.“ [54]

Hier sieht man, wie ganz und gar religiös die Theoria bestimmt ist. Sie ist im Grunde nichts anderes mehr als die gläubige Erfahrung der Existenz dieser Welt als ein Werk Gottes. Ja Theoria ist Glauben an Gott: „. . . . there is nothing so base in creation, but that our faith may give it wings which shall raise us into companionship with heaven; . . .“ [55]

Derjenige, der überall in der Welt Gottes Willen erkennt und diesem Willen nach-will, d. h. gehorsam ist, hat Gemeinschaft mit Gott. Darum haßt der Glaube das, was „self-sighted and insolent“ ist.

Wie der Glaube alle Gebiete des menschlichen Seins umfaßt, so auch die Theoria. Die Aesthesis dagegen und wissenschaftliche Einstellung betreffen nur Teilgebiete des menschlichen Geistes. „But I wholly deny that the impressions of beauty are in any way sensual; they are neither sensual nor intellectual, but moral . .“ [56]

Also Aesthesis ist „sensual“, das wissenschaftliche Forschen nach den Gesetzen der Schönheit ist „intellectual“, aber die Theoria ist „moral“.

Hier wird einmal recht deutlich, was das Wort moral für Ruskin bedeutet. Es kann moralisch in unserem Sinne bedeuten,

54) Painters II. p. 19 f.
55) Stones III. p. 154.
56) Painters II. p. 13.

aber im allgemeinen hat es Bezug auf das gesamte geistige Sein des Menschen.

So stellt Ruskin folgende Stufenleiter für die „moral" Empfindungen auf, die nach ihm alle im „theoretischen" Betrachten enthalten sind:

1. sensual pleasure als Basis,
2. joy,
3. love of the object,
4. perception of kindness in a superior intelligence,
5. thankfulness and veneration towards that intelligence.[57]

Ruskin steht nicht an, dieser menschlichen Geisteskraft, in der alles das enthalten ist, als die höchste des Menschen zu bezeichnen: „But whatever doubt there may be respecting the exact amount of modification of created things admitted with reference to us, there can be none respecting the dignity of that faculty by which we receive the mysterious evidence of their divine origin. The fact of our deriving constant pleasure from whatever is a type or semblance of Divine attributes, and from nothing but that which is so, is the most glorious of all that can be demonstrated of human nature; it not only sets a gulf of specific separation between us and the lower animals, but it seems a promise of a communion ultimately deep, close, and conscious, with the Being whose darkened manifestations we here feebly and unthinkingly delight in. Probably to every higher order of intelligence more of His image becomes palpable . . ." [58]

Der Besitz der Theoretic Faculty ist für Ruskin der eigentliche Beweis, daß der Mensch höheren Ursprungs ist als der Rest der Welt. Durch die Fähigkeit, überall Gott zu erkennen, wenn auch in bescheidenem Maße, haben wir Teil an einer höheren Welt.

Der Vergleich mit Platons Anamnesis drängt sich unwillkürlich auf. Wie Platon durch die Dinge hindurchschaut, so erkennt Ruskin mit Hilfe der „Theoria" Gottes Wirken im All. Wenn er also die Menschen zum Betrachten und zur Ehrfurcht vor der Natur aufruft, so fordert er nicht auf zu einer „religion de la beauté", der die Schönheit höchster und Selbstzweck ist, sondern die Schönheit der Natur muß geliebt und geachtet werden, weil sie eine für alle Menschen mögliche Gelegenheit bietet, in ihren Gedanken zu Gott zurückzukehren.

Ruskin kämpft nicht gegen die Verschandelung der Natur, weil sein „sentiment esthétique" beleidigt wird, sondern weil damit der Natur die Möglichkeit genommen wird, den ihr von Gott aufgegebenen Zweck zu erfüllen, zu seiner Ehre beizutragen.

Etwas Aesthetisches liegt natürlich in der Theoria, aber das Religiöse bestimmt seinen Umfang sehr wesentlich. So wird ver-

57) Painters II. p. 18.
58) Painters II. p. 94/5.

ständlich, wie Ruskin niederknien mußte, um Gott für seine Wohltaten zu danken, so oft er allein auf einsamer Bergeshöhe weilte. Er betete nicht die Schönheit an, sondern den Geber der Gaben, den ihn die „theoretic faculty" überall ahnen und finden ließ.

## 6. Der Inhalt der Naturoffenbarung.

Nachdem wir nunmehr den Urquell der Offenbarung, Gott, die Mittel der Offenbarung, die Natur, sowie das Organ des Menschen für die Offenbarung, die „theoretic faculty", kennen gelernt haben, kommen wir jetzt zu einer genaueren Inhaltsangabe der Offenbarung.

Der Inhalt der Naturoffenbarung ist für Ruskin der gleiche wie der der Schrift: Gott selbst. Wie auf den vielen Blättern der Bibel so wird überall in der Natur Gott in seinen Eigenschaften, in seinem Wollen und Wirken verkündet. Die Naturgegenstände enthalten: „the mysterious voices in which they talk to us about God, and the changeful and typical aspects by which they witness to us of holy truth, and fill us with obedient, joyful, and thankful emotion." [59] „. . . . in whatever has been made by the Deity externally delightful to the human sense of beauty, there is some type of God's nature or of God's laws; . . ." [60]

Wir können natürlich nicht von all dem sprechen, was Ruskin an Einzelheiten aus der Natur herausinterpretiert; denn das würde ja mit dem Inhalt aller seiner Werke identisch sein, die von der Natur handeln. Wir müssen vielmehr versuchen zu verstehen, von welcher Art diese Naturinterpretation ist, was ihrer inneren Struktur zu Grunde liegt.

Zu diesem Zwecke müssen wir auf früher Gesagtes zurückgreifen. Wir sprachen im ersten Teil der Arbeit davon, wie Ruskin in seiner Jugend die Natur tief innerlich erlebte, und wie diese Erlebnisse folgerichtig zur Realisierung drängen mußten. Fernerhin, wie es ihm versagt wurde, die seelischen Ereignisse in einem Kunstwerk zu konkretisieren.

Als andere Möglichkeit der Realisierung blieb Ruskin, das Erlebnis systematisch auseinander zu legen und daraus eine Naturästhetik zu gestalten. Wir bezeichneten diese Tatsache als einen Schematisierungsprozeß seiner Erlebnisse.

Hier ergibt sich nun die Frage, wie vollzieht sich dieser Schematisierungsprozeß des Erlebnisses inbezug auf seinen Hauptinhalt: das Numinose?

Bei diesem Prozeß muß Ruskin natürlich auf andere Bewußtseinsinhalte zurückgreifen; hier bieten sich ihm die ihm aus der Bibel und aus der Erziehung bekannten und gelehrten Eigenschaften

59) Painters III. p. 325.
60) Stones III. p. 19.

Gottes. Diese versucht er in der Natur wieder zu finden, denn die Natur ist ihm ja ebenfalls eine „written scripture".

Die Möglichkeit hierzu bietet ihm eben die „theoretic faculty", von der er sagt, daß es eine ihrer Hauptaufgaben sei das „symbolising of Divine attributes in matter". [61]

So findet er z. B. in der Natur:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Infinity | or | the | Type | of | Divine | Incomprehensibility, |
| Unity | „ | „ | „ | „ | „ | Comprehensiveness, |
| Repose | „ | „ | „ | „ | „ | Permanence, |
| Symmetry | „ | „ | „ | „ | „ | Justice, |
| Purity | „ | „ | „ | „ | „ | Energy, |
| Moderation | „ | „ | „ | „ | „ | Government by law, und andere. |

Neben „type" verwendet Ruskin an anderen Stellen noch die Ausdrücke „symbol" und „semblance". Mit anderen Worten, Ruskin gibt eine symbolische Naturinterpretation. Für ihn ist die Natur das anschauliche Symbol von Gott und dessen Eigenschaften.

Ruskin ist hierin den Romantikern nahe, nur mit einer betont christlichen Note. Er hält sich peinlich fern von allem Pantheismus und entdeckt Eigenschaften Gottes, die zum größten Teil mit dem Aesthetischen nichts mehr zu tun haben.

Aber sonst können wir die Worte Max Deutschbeins durchaus auf Ruskin anwenden, wenn er von der Bedeutung der Natur für die Romantiker sagt: „. . . . die Natur gibt uns gewissermaßen ein Zeichen, sie ist das Alphabet, mit deren Hilfe wir den Sinn des Universums (für Ruskin: Gott) studieren können; sie kann als Schema des Uebersinnlichen gebraucht werden." [62]

„Type" würden wir dementsprechend mit Zeichen, Symbol übersetzen. Auch der Vergleich mit dem Alphabet paßt sehr gut, wenn wir an die Typen des Buchdruckers denken.

Ruskin weiß, daß er bei der Wahl des Wortes „typical" nicht ganz glücklich gewesen ist. So sagt er: „The word ‚typical' might also have been better chosen; especially since it has lately been used so often to signify representative examples of things. It means here any character in material things by which they convey an idea of immatarial ones." [63]

Ruskin gibt mehr als eine bloße allegorische Auslegung der Natur. Bei der Allegorie besteht nur ein rein gedanklicher Zusammenhang zwischen Allegorie und Allegorisiertem. In der Natur wird aber „Gottes unsichtbares Wesen" selbst irgendwie offenbar. Seine Schöpferkraft und sein Liebeswille treten unmittelbar in Erscheinung. Wir dürfen dabei allerdings nicht an Substanzen denken, sondern wir müssen Gott als Geist und Wille fassen.

Ruskins Verständnis von der Natur sucht nicht wie die Alle-

61) Painters II. p. 144.
62) M. Deutschbein: „Das Wesen der Romantik" p. 43/4.
63) Painters II. p. 264.

gorie etwas neben dem Symbol, sondern er dringt durch dieses hindurch und stößt so auf die Sache selbst, ja schließlich auf die letzte Ursache: Gott; Gottes Absichten und Urteile kennen zu lernen, das ist ja Ruskins höchste Aufgabe und das Ziel der Versenkung in die Natur. Daß der Mensch überhaupt das Symbol zu deuten vermag, das erhebt ihn, wie wir sahen, weit über alles andere in der Welt. Die „theoretic faculty" ist dem Menschen von Gott verliehen.

Diese Schematisierung oder Symbolisierung von Gottes Eigenschaften in der Natur ist also der Grundzug von Ruskins Naturästhetik. Das Interesse ist daher auch nicht ein ästhetisches sondern religiöses; das zeigt sich besonders daran, daß Ruskin nicht beim Schönen haltmacht sondern auch sein Gegenteil, das Häßliche und Ungestalte, ebenfalls in seine Betrachtung einbezieht, da erst hierdurch Gottes ganzes Wesen offenbar wird.

Ruskins Naturinterpretation besteht analog seinem numinosen Erlebnis, das als Bestandteile das Tremendum und das Faszinosum enthält, aus zwei Grundzügen. Einmal findet er Gottes Güte und Wohlwollen und andererseits Gottes Zorn in der Natur offenbart. Der Hinweis auf den Zorn geschieht allerdings bei weitem nicht so ausführlich wie der auf die Schönheit und die Ordnung in der Natur. Doch ist es für uns sehr wesentlich, daß er nicht fehlt.

Verweilen wir zunächst einen Augenblick bei dem „faszinosum". Aufschlußreich ist hier eine Anmerkung aus späterer Zeit, in der er von dem zweiten Bande von ‚Modern Painters' sagt, daß er in ihm sehe: „the general fervour of belief in God's goodness, and man's possible happiness." [64]

An anderer Stelle sagt er, „I find it written very destinctly that God loved the world, . . ." [65] Und endlich eine dritte Stelle sagt in Anlehnung an ein Bibelwort: „. . . .; and yet it is not in the broad and fierce manifestations of the elemental energies, not in the clash of the hail, nor the drift of the whirlwind, that the highest characters of the sublime are developed. God is not in the earthquake, nor in the fire, but in the still small voice." [66]

Aus den eben angeführten Stellen ergibt sich, daß dem, was Ruskins ästhetischer Einstellung am meisten zusagen muß, der Vorrang gegeben wird. Das Anziehende, Faszinierende, Schöne, Gottes Güte und Wohlwollen stehen im Vordergrund. Die Beziehung zur ästhetisch harmonischen Weltauffassung ist unleugbar, doch Ruskins religiöse Gewissenhaftigkeit läßt sich nicht über die Doppelheit in der Natur täuschen.

64) Painters II. p. 281. (Anmerkung)
65) Painters V. p. 385.
66) Painters I. p. 217/18.

In dem ersten Bande von Modern Painters versucht Ruskin noch das Häßliche als Schatten und als Mangel an Schönheit hinweg zu interpretieren: „. . .; there being in fact scarcely anything, in pure and undiseased nature, like positive deformity, but only degrees of beauty, or such slight and rare points of permitted contrast as may render all around them more valuable by their opposition — spots of blackness in creation, to make its colours felt.“ [67]

Das Böse und Häßliche ist im Grunde doch ein Nichts, ein Nichtdasein des Guten, Schatten und Flecken im Weltgemälde, Antithese innerhalb der Schöpfung, aber die Herrlichkeit des Ganzen verschönernd.

Doch Ruskin kommt nicht zur Ruhe hierbei. Er sieht anders wie die Romantik die Gespaltenheit des Seins. Die Romantik kennt keine Tragik, doch für Ruskin offenbart sich in der Antagonie des Seins erst recht die volle Majestät Gottes.

Wir geben hier einige Stellen, aus denen hervorgeht, wie Ruskins Haltung später sich vertiefte: „But it has always appeared to me that there was, even in more healthy mountain districts, a certain degree of inevitable melancholy; nor could I ever escape from the feeling that here, where chiefly the beauty of God's working was manifested to men, warning was also given, and that to the full of the enduring of His indignation against sin.“ [68] „. . . . It seems one of the most cunning and frequent of self-deceptions to turn the heart away from this warning, and refuse to acknowledge anything in the fair scenes of the natural creation but beneficence. Men in general lean towards the light, . . ., most of them passing ‚by on the other side‘, . . .“ [69] „But this I know — and this may by all men be known — that no good or lovely thing exists in this world without its correspondent darkness; and that the universe presents itself continually to mankind under the stern aspect of warning, or of choice, the good and the evil set on the right hand and the left.“ [70] und: „It is well for us to dwell with thankfulness on the unfolding of the flower, and the falling of the dew, and the sleep of the green fields in the sunshine; but the blusted trunk, the barren rock, the moaning of the bleak winds, the roar of the black, perilous, merciless whirlpools of the mountainstreams, the solemn solitudes of moors and seas, the continual fading of all beauty into darkness, and of all strength into dust, have these no language for us?“ [71]

Doch fügt er später wieder in einer Anmerkung hinzu: „The

67) Painters I. p. 31.
68) Painters IV. p. 362.
69) Painters IV. p. 362.
70) Painters IV. p. 363/4.
71) Stones III. p. 137.

Love of God is, however, always shown by the predominance, or greater sum, of good in the end; but never by the annihilation of the evil."

Wir sehen also, die Welt ist für Ruskin kein Kosmos. Es stimmt deshalb auch nicht, wenn De La Sizeranne sagt: „. . . . nous avons affirmé que toute nature est beauté . . ."[72] Ruskin sieht in der Natur die Gespaltenheit, die Disharmonie. Er sucht überall die Todesverfallenheit. Die rein ästhetische Deutung der Frühzeit zerbricht an dem tragischen Charakter der Wirklichkeit. Sie ist nur ein Wunschtraum der Seele.

Doch, und daran zeigt sich die Stärke von Ruskins Gottesglauben, meint er nicht, daß das Leiden einen Zweifel am Walten Gottes begründe; es würde mit seinem calvinischen Gottesglauben unvereinbar sein. Der Zweifel würde ja voraussetzen, daß der Mensch von sich aus einen Anspruch an Gott habe, daß er über ein Kriterium verfüge, was Gott angemessen sei und was nicht.

Ruskin hatte „religion" als „obedience" bestimmt. Ist also der Glaube dadurch charakterisiert, daß der Mensch gehorsam ist, so muß er auch in diesem Falle auf einen Anspruch verzichten und den Willen Gottes bejahen. Ruskin hält sich aber an die Güte, die ihm wie Luther das Eigentliche an Gott ist.

Hinter dem Zorn ist der Liebeswille letztlich doch wirksam. Einst wird sich auch der „deus absconditus" als „justissimus" erweisen. Hier auf Erden bleibt uns allerdings nur der Glaube. Wenn der uns jedoch fehlt, so sehen wir überall nur Rätselhaftigkeit und Wahnsinn.

Ruskins Haltung ist die alleinige richtige. Durch seine Doppelveranlagung ist er wunderbar in die Lage versetzt, die Natur in vollem Umfang zu interpretieren. Das ästhetische Element in ihm läßt ihn die Schönheit als Weg zu Gott erkennen, und das religiöse Element offenbart ihm, daß auch die Todumfangenheit alles Seins ein Hinweis auf Gott ist.

In dieser Doppelsicht vereinigt er, was sonst nur von verschiedenen Menschen oder von verschiedenen Epochen wahrgenommen wird. Das Hypothetische einer vorwiegend ästhetischen Epoche wird in der Regel widerlegt durch eine folgende, die sich nicht scheut die Dinge bis zur letzten Konsequenz aufzureißen.

Denken wir nur an den Uebergang von der Antike zum Christentum, von der Renaissance zum Barock, von der romantischen Religion zur heutigen Theologie. Es scheint, als ob die Menschheit immer zwischen diesen beiden Polen schwanke. Ruskin hat beide Pole in sich. Daß aber auch er in seinen späteren Lebensjahren nicht von inneren Kämpfen verschont blieb, das zu beweisen, wird die Hauptaufgabe eines späteren Teiles unserer Arbeit sein.

72) R. Sizeranne a. a. O. p. 221.

## 7. Die Gloria Dei als Zweck der Naturoffenbarung.

Wenn Ruskin auch in seiner späteren Lebensperiode manchmal an seiner Zeit, in der alles nur auf den eigenen Vorteil bedacht war, zweifelte, so ist seinem Herzen immer wieder Trost geworden, wenn er die Schönheit, d. h. für ihn Gottes Güte, in der Natur sah.

Aber wir haben öfters festgestellt, daß sein Naturgefühl nicht auf reine Betrachtung und bloß ästhetisches Genießen abgestimmt war; das litt das puritanisch-willensmäßige Element nicht. Deshalb sah er vor allem den Willen Gottes in der Natur geoffenbart, also die Möglichkeit, Gottes Wollen in Bezug auf den Menschen zu erfassen.

Doch mit dieser Richtung auf den Menschen ist der Zweck der Natur noch nicht erschöpft. Die Natur ist auch weitgehend Selbstzweck, oder besser, sie dient Gott unmittelbar. Gottes Majestät schafft in der Natur, um sich dadurch in ihrer Pracht und ihrem Reichtum selbst zu verherrlichen. Letzter Zweck alles Seins ist nicht der Mensch sondern Gott.

So sagt Ruskin: „The characters above enumerated are not to be considered as stamped upon matter for our teaching or enjoyment only, but as the necessary perfection of God's working, and the inevitable stamp of His image on what He creates. For it would be inconsistent with His Infinite perfection to work imperfectly in any place or in any matter; wherefore we do not find that flowers and trees, and kindly skies, are given only where man may see them and be fed by them; but the Spirit of God works everywhere alike.“ [73]

Kleinlich sind die Menschen, die da glauben, alles wäre nur für sie bestimmt, die ganze Erde hätte nur den Sinn, zu ihrem Nutzen zu dienen. Nein, Ruskin stimmt hier wiederum mit Calvin überein, wenn dieser sagt: „. . . er (Gott) sorgt für unser Heil, daß er, sein nicht vergessend, an erster Stelle seinen Ruhm im Auge hat; und so hat er die ganze Welt gegründet zu dem Zweck, daß sie ein Schauplatz seines Ruhmes werde.“ [74]

Genau so denkt Ruskin; für ihn hat der Mensch nur dann seinen Zweck erfüllt, wenn er ebenfalls zu dem Ruhme Gottes beiträgt. So nennt er als den Kern seiner Lehre: „. . . Man's use and purpose (in einer früheren Formulierung „function“) — and let the reader who will not grant me this, follow me no farther, for this I purpose always to assume — is to be the witness of the glory of God, and to advance that glory by his reasonable obedience and resultant happiness.“ [75]

In einer späteren Bemerkung zu dieser Stelle sagt er noch:

73) Painters II. p. 94.
74) zitiert nach B. Bess, a. a. O. II. p. 91.
75) Painters V. p. 389 u. Painters II. p. 4.

„But the religious faith on which my own art teaching is based never has been farther defined, nor have I wished to define it farther, than in the sentence beginning the theoretical part of ‚Modern Painters'." [76]

Wir sehen hier, in dem Suchen der Ehre Gottes liegt der Zentralpunkt von Ruskins ganzem Schaffen. Auf ihm ist sein ganzes „art teaching" begründet. Von dieser calvinischen Grundposition her muß sein ganzes Werk verstanden werden. Sobald wir es ästhetisch, ethisch oder sozial erklären wollen, kommen wir nie zu einem echten Verständnis.

Es ist verwunderlich, daß — soweit unsere Kenntnisse reichen — niemals ein Kritiker diese Stelle zu behandeln für nötig befunden hat. Sie gewinnt allerdings erst die rechte Bedeutung, wenn man sie mit dem Kernpunkt der calvinisch-puritanischen Lehre in Verbindung bringt. Diese aber war lange Zeit als moralistisch verschrieen. Doch ihr Bewegpunkt ist in Wahrheit ein ganz anderer.

Die Gloria Dei zu suchen und zu ihr beizutragen, soweit es uns Gott selbst erlaubt, ist der Zweck des menschlichen Lebens. So sagt Calvin an anderen Stellen: „Gott hat es ihnen (den Heiden) offenbart, will sagen: der Mensch ist geschaffen, den Weltbau zu betrachten." [77] Oder: „Paulus klagt die Heiden an, daß sie trotz Wissens (aus der Natur) von Gott ihm nicht die notwendige Ehre geben." [78]

Geben wir nicht Gott die Ehre, so suchen wir die des Teufels. Für Ruskin gibt es kein Zwischending: „As I was eating my last bit of bread, looking at the sky and thinking, what I have often thought before, that all bread should be eaten ‚in remembrance of Me', and so, whether we eat or drink, all should be done to the glory of God, — it came to me that if we do not do this, we must, in all we eat or drink, do all the glory of the devil." [79]

Der Mensch steht jeden Augenblick in der konkreten Entscheidung zwischen sich und Gott oder, wie Ruskin sagt, zwischen dem Teufel und Gott.

Es ist uns zweifelhaft, ob bei einer solchen Naturauffassung Ch. Broichers Meinung zurecht besteht, wenn sie sagt, daß für Ruskin bei der Betrachtung der Natur: „. . . . ‚das Wollen schweigt, und die Seele in der Anschauung gesättigt' sich zur höchsten Seligkeit des Gottes und des Menschen erhebt." [80]

Gottes Ehre suchen geschieht nicht in willenloser, mystischer Schau, sondern im konzentriertesten Verantwortungsbewußtsein. Was

76) Painters V. p. 389.
77) Calvin: Ausl. des Röm. Briefes p. 26 in Ausl. d. Hlg. Schriften Bd. XII.
78) ders.: Ausl. d. Hlg. Schrft. p. 135 in Bd. XIV/1.
79) Tagebuchnotitz v. 28. 12. 76. Zitiert nach Cook II. p. 292.
80) Chr. Broicher a. a. O. I. p. XIII.

der Mensch letztlich tun kann, ist Gott für alles zu danken. Wenn wir die Güte und Größe Gottes erkennen, so muß sie von uns ausdrücklich anerkannt werden. Nur durch bewußtes Bejahen des von Gott Geschenkten geben wir ihm die Ehre, die Gott vor allem anderen für sich fordert. Jedes gedankenlose Hinnehmen, aber auch die rein kontemplative oder ästhetische Erfassung der Natur, die von etwas anderem getragen ist als vom Dank und Lob zu Gott dem Schöpfer, werden zum Unglauben, zum Dienst am Teufel.

Die Bergpredigt ist für Ruskin nicht eine Aufforderung an u n s sondern an G o t t zu denken. „Soli Deo Gloria" steht am Ende von Calvins Institutio und ist der Angelpunkt von Ruskins vielfältigem Lebenswerk.

Wenn Ruskin als die dem Menschen angemessene Haltung die „modesty" nennt, so zeugt jeder Satz bei ihm von dieser Grundhaltung. Für Calvin und Ruskin ist die Natur immer wieder eine Aufforderung, Gott zu loben und in der eigenen Bescheidenheit Gottes Ehre zu suchen. Alle Selbstüberhebung muß verschwinden. Das klassische Beispiel für Ruskin ist Hiob, den er so oft anführt:

„. . . . the true and great sciences, more especially natural history, make men gentle and m o d e s t in proportion to the largeness of their apprehension, and just perception of the infiniteness of the things they can never know. And this, it seems to me, is the principal lesson we are intended to be taught by the book of Job; for there God has thrown open to us the heart of a man most just and holy, and apparently perfect in all things possible to human nature except humility. For this he is tried: and we are shown that no suffering, no self-examination, however honest, however stern, no searching out of the heart by its own bitterness, is enough to convince man of his nothingness before God; but that the sight of God's creation will do it; . . ." [81]

Gott gebührt die Ehre und dem Menschen der demütige Gehorsam; so aufgefaßt ist Ruskins Tätigkeit als Naturästhet in der Tat Gottesdienst, s o folgt er der Berufung, zu der ihn die Vorsehung ausersah.

## 8. Die Naturoffenbarung als Gabe und Aufgabe.

Im Rahmen des ersten Hauptteiles müssen wir nun noch auf einige wesentliche Punkte in Ruskins religiöser Naturästhetik hinweisen, die uns z. T. schon mit den Problemen des folgenden Teiles in Berührung bringen. Es handelt sich vor allem um den Begriff der „truth", der für Ruskin der Angelpunkt seines ganzen ästhetischen Systems wurde.

Ist dem Menschen die Gabe verliehen, in der Natur Gottes Willen zu finden, so ist diese Gabe auch zugleich als Aufgabe gesetzt. Denn die religiöse Naturbetrachtung ist ja keine Ange-

81) Stones III. p. 54.

legenheit mehr, in der man ästhetisch genießen kann, oder die, wenn man keine Neigung hat, negieren darf, sondern sie ist Gottesdienst, der des Menschen vornehmste Aufgabe ist.

Es ist mit anderen Worten die absolute Pflicht des Menschen, sich um diese Dinge zu bekümmern. Wir hörten ja im vorigen Abschnitt: „Man's use and function are, to be the witness of the glory of God. . ." [82]

Schönheit ist nicht eine Zutat des Lebens, die man auch abweisen kann, sondern sie gehört als Gottesgabe mit zum Lebenselement des Menschen: „. . . . beauty has been appointed by the Deity to be one of the elements by which the human soul is continually sustained; . . ." [83]

Es ist Ruskins große Aufgabe, in seinem engen puritanischen Kreise darauf aufmerksam zu machen, daß die Naturliebe nicht von der Religion abzieht sondern sie im Gegenteil wesentlich stützt und von Gott auch dazu ausersehen ist: „. . . and that out of it (Naturliebe), cultivated no longer in levity or ignorance, but in earnestness, and as a duty, results will spring of an importance at present inconceivable; and lights arise, which, for the first time in man's history, will reveal to him the true nature of his life, the true field for his energies, and the true relations between him and his Maker." [84]

In der Stumpfheit und Verdrossenheit, die Gabe nicht zu würdigen und dem Geber nicht dafür zu danken, erblickt Ruskin eine große Sünde und Untermenschlichkeit: „Life without Industry is sin, and Industry without Art, brutality." [85] Er wirft den katholischen Mönchen in den Alpen vor, daß sie nicht auf die Schönheit achten sondern ihre Fenster zum dumpfen Klosterhof hinbauen.

Was Ruskin verlangt, erfordert freilich eine ganz neue seelische Einstellung: eine ständige Aufmerksamkeit auf die einzelnen Vorgänge, ein Wahrnehmen und Beachten auch des Kleinen und Gewohnten, einen offenen Blick für das Große und Bedeutungsvolle im Alltäglichen.

Aber all das war nur in ernster Selbstzusammenfassung und religiöser Hingabe zu gewinnen: „And although . . . the discovery of truth is in itself altogether intellectual, and dependent merely on our powers of physical perception and abstract intellect, wholly independent of our moral nature, yet these instruments (perception and judgement) are so sharpened and brightened, and so far more swiftly and effectively used, when they have the energy and passion of our moral nature to bring them into action-perception is so quickened by love, and judgement so tempered

82) vergl. p. 92.
83) Edbg. Lect. p. 25.
84) Painters III. p. 319.
85) Painters V. p. 390.

by veneration, that, practically, a man of deadened moral sensation is always dull in his perception of truth; and thousands of the highest and most divine truths of nature are wholly concealed from him. . ." [86]

Dieser Satz ist besonders mit Hinsicht auf die Maler geschrieben, die Gottes Offenbarung auch in den geringsten Details der Natur erst erkennen müssen, ehe sie diese darstellen können.

Was aber erkennt nun ein Mensch, der die richtige Haltung bei der Betrachtung der Natur hat?

In dem vorliegenden Satze taucht dreimal das Wort truth auf. Was ist mit dieser truth gemeint, die, wie wir im nächsten Teile der Arbeit noch sehen werden, der Kern der gesamten Kunsttheorie Ruskins ist?

Diese Wahrheit ist, wie die letzte Zeile schon sagte: „the highest and most divine truth". Es ist die Wahrheit des ewigen Schöpfers, die nur der Gläubige erfassen kann. Viele Menschen sehen sie nicht, für sie ist alles dunkel: „I have to prove them that there are more things in heaven and earth than are dreamed of in their philosophy, and that the truth of nature is a part of the truth of God; to him who does not search it out, darkness, as it is to him who does, infinity." [87] So erkennt Ruskin in der Natur das Walten einer höheren Kraft, die nicht jedem unmittelbar zugänglich ist.

Gott kann nur der finden, der seiner bedarf, der ihn von ganzem Herzen sucht. Der, der demütigen Sinnes vor die Natur tritt und seine Sinne, Gefühle und Gedanken ihr willig öffnet, der erfährt, wie: „. . . the earth, in its purity, sets forth His eternity and His TRUTH." [88]

Wir sehen also, „Wahrheit" ist hier nicht nur die bloße Wirklichkeit, sondern das, was die Wirklichkeit enthält und den Schauenden zu eröffnen vermag. Die letzte Wahrheit ist nicht schon in der äußeren Form gegeben, sondern, um die Wahrheit zu finden, muß man, wie wir schon oben sahen, durch die Wirklichkeit hindurchdringen.

Es ist ein weiteres Charakteristikum dieser truth, daß sie nicht nur in besonders schönen oder erhabenen Gegenständen enthalten ist: „In one sense, and that deep, there is no such thing as magnitude. The least thing is as the greatest, and one day as a thousand years, in the eyes of the Maker of great and small things. . . Greatness can only be rightly estimated when minuteness is justly reverenced. Greatness is the aggregation of minuteness; nor can its sublimity be felt truthfully by any mind unaccustomed to the affectionate watching of what is least. . ." [89]

86) Painters I. p. 56.
87) Painters I. p. 54.
88) Stones III. p. 31.
89) Painters V. p. 195.

Nicht nur, was der empfindsame Aesthet als Schönheit auffaßt, ist truth. Ruskin würde nie in dem Sinne die Gleichung aufstellen können, daß Schönheit Wahrheit sei. Das Absolute, Gott, drückt sich nicht nur in der Schönheit der Natur aus sondern, wie wir sahen, auch in ihren Abgründen und Furchtbarkeiten.

Wir sehen also, die Naturoffenbarung ist für den Menschen eine große Gabe aber auch eine schwierige und verantwortungsvolle Aufgabe. Es fragt sich deshalb nun, wie soll der Mensch erkennen, was Gottes Wahrheit in der Natur ist? Kann man der ästhetischen Neigung eine Verantwortung zuschieben für das, was sie schätzt bezw. beiseiteläßt?

Ruskin sieht durchaus ein, daß hier Schwierigkeiten vorliegen, und so scheidet er zwischen der bloßen Neigung des Augenblicks, die durch das ästhetische Organ uns vermittelt wird, und der endgültigen und überzeugten Schätzung, die mit Hilfe der von uns oben charakterisierten „theoretic faculty" erkannt wird. Ruskin unterscheidet zwischen einer ästhetischen Unverbindlichkeit und einer religiösen Entscheidung.

Diese wird klar durch die folgenden Ausführungen, die Ruskin später als „astounding paragraph" und „radical theorem, not only of this book, but of all my writings on art"[90] nennt. Er stellt sich die Frage: „. . . in what way an impression of sense, or the preference of one, may be a subject of w i l l, and therefore of moral duty or delinquency."[91] Die Antwort lautet: „over immediate impressions and immediate preferences we have no power, but over u l t i m a t e impressions, and especially ultimate preferences, we have; . . . And seeing that wherever power of any kind is given there is responsibility attached, it is the duty of men to prefer certain impressions of sense to others, b e c a u s e they have the power of doing so."[92]

Ueber ästhetische Eindrücke haben wir keine Gewalt, sie kommen nicht vor das Forum sittlichen Entscheides, aber das, was wir durch „the right after-action" zu unserem endgültigen Besitz erheben, verpflichtet uns vor Gott. Die Wahrheit, die wir in der Natur suchen, ist Gottes Wahrheit, und so handelt es sich darum, ob wir Gott wirklich finden wollen, oder ob wir nur unseren Genuß oder gar uns selbst in der Natur suchen. Die letztere Gefahr ist für den Menschen außerordentlich groß.

Dieses „Ich-wollen" kann einmal in der falschen Bevorzugung des einen Naturdinges vor dem anderen liegen. Es kann sich ausdrücken durch die Verachtung des Kleinen und Unscheinbaren, obgleich doch auch in ihm Gottes Hand sichtbar wird.

Für den Naturbetrachter aber ist eine andere Gefahr, wenigstens nennt Ruskin sie so, vielleicht noch größer, nämlich die, daß

90) Painters II. p. 261.
91) Painters II. p. 22.
92) Painters II. p. 22/23.

der Mensch seine eigenen Gedanken, Wünsche, Gefühle und Wollungen in die Natur hineinträgt, statt geduldig die Natur nach dem zu fragen, was sie wirklich enthält.

Hier handelt es sich um den Unterschied zwischen der subjektiven künstlerischen Naturbetrachtung und der stärker objektiven religiösen Ehrfurcht vor der Natur.

Wir haben uns daran gewöhnt, innerhalb der englischen Romantik von einem erfühlenden und einem einfühlenden Typus zu sprechen. Die Erfühlung ist hierbei die stärker objektive Haltung, die besonders durch Wordsworth repräsentiert wird. Aber diese stark abwartende Haltung Wordsworths ist Ruskin noch zu subjektiv, ja, Wordsworth ist für Ruskin der Prototyp der falschen Naturauffassung, Scott dagegen das Vorbild der echten Haltung.

Diese Tatsache wurde von Alfr.Kommnick festgestellt und als Sonderbarkeit hingestellt und schließlich so gedeutet, daß Ruskin zwischen Romantik und Realismus stehe. Das mag richtig sein, aber die eigentliche Deutung ergibt sich erst, wenn wir bedenken, daß Ruskins ästhetische Auffassung der Natur religiös bestimmt ist, und daß eine Eintragung menschlicher Gedanken und Gefühle in die Natur eine Vergewaltigung der eigentlichen truth der Natur ist, die ja, da diese truth göttlicher Art ist, eine Mißachtung Gottes selbst ist. Hier trifft durchaus das Wort von Max Deutschbein zu: „. . . . er (der Engländer) achtet das empirische Dasein in seinen mannigfaltigen Formen, er sucht es zu würdigen, ja manchmal bringt er den Tatsachen eine Ehrfurcht entgegen, die beinahe einen religiösen Charakter annimmt.“ [93]

Die gegenteilige Haltung, die Ruskin Wordsworth vorwirft, nennt er „pathetic fallacy“, die er folgendermaßen beschreibt: „. . . . he (der Leser) will also find the modern painter endeavouring to express something which he, as a living creature, imagines in the lifeless object, . . .“ [94]

Besonders haßt Ruskin das melancholische Naturgefühl und behauptet, daß dieses nur durch die Abwesenheit eines echten Gottesglaubens verursacht werde; der erste in dieser Reihe ist ihm Shakespeares Jaques. [95]

Scott ändert die Natur nicht durch die Eintragung seiner eigenen Gedanken und Gefühle. Er hat: „. . . . nothing else than the instinctive sense which men must have of the Divine presence, not formed into distinct belief . . ., it enables him to conquer all tendencies to the pathetic fallacy, and, instead of making nature anywise subordinate to himself, he makes himself subordinate to her — follows her lead simply — does not venture to bring his own cares and thoughts into her pure and quiet presence-

93) M. Deutschbein: Englische Sprache und englisches Volkstum [Handbuch für Englandkunde I. p. 53.]

94) Painters III. p. 178.

95) Painters III. p. 296.

paints her in her simple and universal truth, adding no result of momentary passion or fancy, . . .“ [96]

„Scott takes her temper, and paints her as she is.“ [97] Die menschliche Haltung, die dieser Naturbetrachtung zugrunde liegt ist „unselfishness and humility“.

Ruskin vergleicht diese Naturinterpretation durchaus mit der der Heiligen Schrift. Auch da müssen wir uns hüten, unsere Gedanken hineinzutragen. Es ist deutlich also, der Wille Gottes muß vernommen werden in der Schöpfung. Wollen wir Gottes Willen nach, wollen wir ihm gehorchen, so achten wir die Schöpfungsordnung, die von Gott stammt. Das Grundgesetz der Schöpfungsordnung aber ist die Scheidung zwischen Schöpfer und Geschöpf, Du und Ich. Entweder will ich das Du, dann achte ich es, oder ich will mich, dann vergewaltige ich es und dränge ihm meinen Willen auf.

Als die stärkste Gefahr erscheint Ruskin die Neigung des Menschen, auf Grund seiner Wissenschaft die Natur zu seinem Werkzeug zu machen. Er nennt diesen Fehler „pride of science“ und bezeichnet ihn als „the most destructive“ und „the undermost and original vice“ des Menschen. [98] Alle Furcht Gottes und die Demut, die den Willen zur „truth“ in sich schließt, werden dadurch bedroht.

In der Tat wird die Vernunft im Augenblick zur Gefahr, wo sie ihre Grenzen überschreitet, wo sie nicht mehr vernimmt (Vernunft von vernehmen!) sondern vorschreibt, wo sie dem Wahn sich ergibt, sie sei die Schöpferin und Herrin der Wirklichkeit. Der erlaubte und zurückhaltende Gebrauch wird zum rationalistischen Mißbrauch. Die Vernunft lehnt dann als unwirklich ab, was ihr nicht vernünftig erscheint. Die eigentliche „truth“ der Natur wird verachtet. Gottes Schöpfung, Gottes Wille wird dem Kriterium des Menschen, der doch Geschöpf Gottes ist, unterworfen.

„Taste“, ‚pathetic fallacy‘ und „pride of science“ sind die Gefahren, die vor einer echten, demütigen Naturauffassung und Naturinterpretation lagern. Wann werden wir ihnen endgültig begegnen?

Jetzt noch nicht, das ist Ruskins Ueberzeugung. Wir sind durch unsere Geschöpflichkeit und Endlichkeit charakterisiert. Das Geschöpf kann den Schöpfer nicht ganz erkennen; denn dann wäre es der Schöpfer selbst. Gottes Wahrheit ist so groß und unendlich, daß wir stets nur einen kleinen Teil davon wahrnehmen können und den noch oft entstellt.

„Hear that message from me; but remember that the teaching of Divine truth must still be a mystery“ [99] und „I think it is commonly but a poor and miserable truth which the human mind can walk all round.“ [100]

96) Painters III. p. 285/286.
97) Painters III. p. 286.
98) Painters II. p. 131.
99) Painters I. p. 437.
100) Painters II. p. 200.

Unsere Sündhaftigkeit verhindert uns vor allem, die Wahrheit anzunehmen. So führt Ruskin ein Zitat aus Baxter an: „We mistake men's diseases, when we think there needeth nothing to cure them of their errors but the evidence of truth. Alas! there are many distempers of mind to be removed before they receive that evidence.“ [101]

Das wird aber nie ganz möglich sein. Schon vom Erkenntnisstreben der Vernunft gilt, daß alles Wissen Stückwerk ist. Die Wahrheit ist nie gegeben sondern immer nur aufgegeben. Das letzte, was uns bleibt, ist die Frage.

Im tieferen Sinne ist das natürlich bei der Gotteserkenntnis der Fall. Das Geheimnis des lebendigen Gottes „must still be a mystery“. Darum stehen wir nur in einer Erkenntnisbewegung, die nicht eher ans Ziel kommt, als bis der Glaube, der jetzt nur Fundament ist, zum Schauen wird. Die Aussage, daß die Welt Gottes Schöpfung sei, und daß sich in ihr der Schöpfer offenbare, hat deshalb nur Sinn, wenn sie im Glauben geschieht. Andernfalls sind es nur unsere eigenen Gedanken, die wir göttlich verehren.

Wäre die Offenbarung wirklich so da, wie sie Ruskin beschreibt, und spräche er nicht aus einer bewußt gebundenen Haltung, so schaute er bereits Gott und lebte nicht mehr in der Zeit sondern in der Ewigkeit.

Das wäre die mystische Schau, die Ch. Broicher schon jetzt Ruskin zuschreiben will. Doch Ruskin weiß es besser; noch sind wir Geschöpfe; um die Wahrheit Gottes zu erkennen, müssen wir erst frei von aller Sünde sein, das aber wird erst sein am Ende aller Zeit.

Wir schließen diesen Abschnitt mit einem Zitat von Ruskin, in dem seine Gedanken noch einmal klar und schön zum Ausdruck kommen: „there will come a time when the service of God shall be the beholding of Him; and though in these stormy seas where we are now driven up and down, His Spirit is dimly seen on the face of the waters, and we are left to cast anchors out of the stern, and wish for the day, that day will come, when, with the evangelists on the crystal and stable sea, all the creatures of God shall be full of eyes within, and there shall be ‚no more curse, but His servants shall serve Him, and shall see His face‘.“ [102]

## 9. Zusammenfassung.

Ueberblicken wir das in diesem Teil der Arbeit Gesagte noch einmal kurz, so erkennen wir, daß Ruskins Naturästhetik ganz und gar religiös fundiert, ja, daß sie nichts anderes als eine Vorstufe zu der eigentlichen Religion der „higher principles“ ist.

101) Painters I. p. XIX.
102) Painters II. p. 150.

Die Natur deutet auf Gott als ihren Schöpfer; deshalb ist sie nicht Gott fremd und ein Jammertal, wie der typische „evangelical" meint. Sie ist gefallen aber noch getragen von der „benevolence" des Urhebers. Deshalb hat sie volle Bedeutung für den Menschen, allerdings nicht so, wie manche Kritiker Ruskins meinen, weil Gott in ihr ist, sondern weil er sie liebt und sich in ihr nach seinem Willen kundgibt.

Eine pantheistische Einstellung ist von Ruskin stets abgelehnt worden. Gott ist Per-son, lebendiger Wille. Diesen Willen zu erkennen, hat der Mensch die Möglichkeit durch den Besitz der „theoretic faculty", die durch die äußere Schale hindurch zum eigentlichen Sein hindurchstößt.

Was sie dabei erkennt, ist die Doppelheit alles Seins, der Zorn und die Gnade, die sich zumeist in der Natur typisiert finden. Die Welt ist ein Symbol von Gottes Schöpfermacht; und die natürlichen und geschichtlichen Gegebenheiten in ihr sind Hinweise auf seine Eigenschaften.

Doch damit erschöpft sich der Sinn der Natur noch nicht. Letztlich dient sie der Selbstverherrlichung Gottes, der „gloria Dei". Zu dieser Gloria beizutragen, ist der Zweck des Menschen.

Allzu leicht aber gerät der Mensch in die Gefahr, nicht die Ehre Gottes, sondern seine eigene zu suchen. „Taste", „pathetic fallacy" und „pride of science" bringen den Menschen immer wieder dazu, sich zum Herren der Natur zu machen. Das heißt für Ruskin: Gott den Gehorsam zu verweigern. Ruskin will ihr Diener sein und in aller „humility" vor sie hintreten.

Dann aber erkennen wir tatsächlich etwas von der „TRUTH" der Natur, der „most divine truth". Für diese „ultimate truth" uns zu entscheiden, sind wir religiös verpflichtet; uns einem ästhetischen, ethisch und religiös unverbindlichen Schönheitsgenuß hinzugeben, ist Sünde.

Doch ist dem Menschen als Geschöpf nie gegeben, die Wahrheit des Schöpfers ganz zu schauen. Jetzt stehen wir im Glauben, doch einst werden wir sie auch schauen.

Wir machen nun zum Schluß noch einmal darauf aufmerksam, daß das, was wir bisher ausgeführt haben, nicht an irgend eine Lebensperiode Ruskins gebunden ist. Für die wichtigsten Punkte vermochten wir, immer wieder Bestätigungen nicht nur aus seiner spätesten Zeit, in der er in Kunstdingen wieder zu seinen Jugendansichten zurückkehrt, zu bringen sondern auch aus seiner mittleren Periode.

Das Gotteserlebnis in der Natur und der religiöse Glaube an Gott den Schöpfer hatten eine Grundlage geschaffen, die nicht zum Wanken zu bringen war. Vor allem wird in echt puritanischer Weise alles unter Gottes Gebot gestellt.

Die Naturästhetik wird zum Gottesdienst. Hier hat das religiöse Element in Ruskin stets das ästhetische sich untergeordnet.

Die Freude an der Natur konnte so leicht eingeordnet werden in den Totalsinn der Welt, der gloria Dei.

Auch der Puritaner braucht sich nicht edler Lebensfreude zu entziehen, wenn sie als Gabe und Aufgabe Gottes erfaßt und betätigt wird. In dem Sinne ist es — wie Ruskin immer wieder bestätigt — unsere Pflicht, glücklich zu sein. Es wäre eine Verachtung Gottes, wenn wir seine Gaben ablehnen wollten.

Für Ruskin gibt es so keinen Zwist zwischen Naturliebe und Gottesliebe. Die Naturliebe ist eine Vorstufe, ein Teil der Gottesliebe, auch sie entspricht dem Willen Gottes. Nur an dem Willen des Menschen liegt es, dessen stets eingedenk zu sein. All dieses dem englischen Volke wieder eindringlich vor die Seele zu stellen, ihm zum wirklichen Leben zu verhelfen, war ein Teil von Ruskins großen Lebensaufgaben.

# III. Kunst und Religion.

## 1. Vorbemerkung.

Im vorigen Teile haben wir die Grundlagen beschrieben, die Ruskin für seine Kunstkritik benötigte, und die er als Ausgangspunkt sowohl für jede Naturbetrachtung des Künstlers wie des Laien beobachtet wissen wollte.

Die Auffassung Ruskins war durchaus einheitlich, da in dieser Schaffensperiode das ästhetische Erlebnis wohl das Material lieferte, die religiöse Verantwortung dagegen ganz und gar die Schematisierung bestimmte.

Von dieser „natural theology", wie er sie nennt, sagt er, daß sie stets für ihn gültig geblieben ist. Wie sollte es auch anders sein, da er, wie wir sahen, Zeit seines Lebens Gott als seinen Schöpfer und den Erhalter von Natur und Geschichte anerkannt hat.

Die gleichmäßige Auffassung von der Natur als der Schöpfung Gottes und der ihr innewohnenden Offenbarungskraft war um so leichter möglich, als die Wandlungen seiner Kunsttheorien sich nicht auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei sondern auf denen von Portrait und Historienmalerei vollzog.

Hier nun sind erhebliche Schwankungen festzustellen, die aber immer, unserer These von der doppelten seelischen Veranlagung Ruskins entsprechend, nicht so sehr als äußere Widersprüche aufzufassen sind sondern als Ausdruck der jeweilig dominierenden Grundtendenzen seines Wesens.

Zu Beginn seiner Laufbahn gab sich Ruskin, seinen ästhetischen Empfindungen entsprechend, der „physical art-power" von Rubens hin. Doch diese Periode währte nur solange, als er frei von Theorie war.

Als er jedoch mit der Interpretation von Turners Werken begonnen hatte, und diese auf Grund seiner naturästhetischen Theorien untersucht hatte, wandte er sich von Rubens ab und den italienischen Primitiven, besonders Angelico, zu.

Aus dieser Zeit der Verehrung der frühen Italiener und der sich unverändert erhaltenen Vorliebe für Turner entsprangen die meisten seiner kunstkritischen Schriften. Wir werden die Kunsttheorien dieser Zeit in dem ersten Abschnitt dieses Teiles ausführlich darlegen.

Der Abschluß dieser Periode liegt kurz vor 1860. Nachdem sich innerlich schon die Wandlung vorbereitet hatte, wurde sie ganz offenbar nach einem ästhetischen Erlebnis vor einem Bilde Veroneses in der Turiner Gallerie.

Nach diesem Ereignis gewinnt er ein ganz anderes Verhältnis zu den großen Italienern wie Tizian, Veronese und Tintoretto. Hatte er sie vorher als „luxurious and sensual" bezeichnet, so versucht er ihnen jetzt gerecht zu werden. Es gelingt ihm, wenn auch nicht ohne einige Inkonsequenzen, durch eine gehaltliche Aenderung des „truth"-Begriffes, der als das äußere Band seiner gesamten kunstkritischen Entwicklung angesehen werden muß.

Die Landschaftsmaler haben die „truth" Gottes in der Natur zu malen. Die italienischen Primitiven malen die „visionary truth" aus dem Leben der Heiligen und der Gestalten der biblischen Geschichte. Unter dem Eindruck der großen Venezianer aber wandelt sich die truth zu einer „wordly and visible truth". Die „visionary truth" darzustellen, erscheint ihm nicht mehr die Aufgabe der Kunst. Diese zweite Periode wird in dem zweiten Abschnitt dieses Kapitels dargestellt werden.

Aber auch diese Periode geht zu Ende und zwar bewirkt durch ein neues religiöses Erlebnis im Jahre 1874 vor den Fresken Giottos in Assisi. Hier entledigt sich Ruskin des Vorurteils, das er 26 Jahre gehegt hatte, nämlich der „fallacy that Religious artists were weaker than irreligious". Diese Epoche wird den Gegenstand des dritten Teiles des gegenwärtigen Kapitels bilden.

Damit ist dann die Geschichte seiner „oscillations of temper and progressions of discovery" zu Ende gekommen. Ruskin ist sich dieser Entwicklung voll bewußt gewesen, doch begründet er sie mit der Tatsache, daß Gedanken immer lebendig sein müßten, und daß alles Lebendige der Entwicklung unterworfen sei.

Wir, die wir das Lebenswerk Ruskins ganz vor Augen haben, erkennen in diesen „oscillations of temper" das An- und Abschwellen zweier Grundmotive in Ruskins geistiger Verfassung. Je nachdem das ästhetische oder das religiöse Motiv die Oberhand gewinnt, verändert sich der Klang seiner Kunsttheorien.

## 2. Die Thesis von Kunst und Religion.

(Ruskins Kunsttheorien bis 1858).

### a. Das „Was" der Kunst.

Das Bindeglied von Religion und Kunst ist für Ruskin in dieser ersten Epoche der Ungeschiedenheit der beiden Phänomene die „truth". Die truth ist ihm das Lebenselement der Kunst, die allein mit ihr als Inhalt möglich ist: „Wheresoever the search after truth begins, there life (der Kunst) begins; wheresoever that search ceases, there life ceases."[1]

1) Paths p. 23

Diese truth wird aber nicht erfaßt durch die richtige Wiedergabe der Anatomie des Körpers oder der genauen Perspektive der Naturphänomene. Die truth schwebt unsichtbar in, mit und hinter der Erscheinung: „. . . whatever is immeasurable, intangible, indivisible“ . . . „. . . what we want art to do for us is to stay what is fleeting, and to enlighten what is incomprehensible, to incorporate the things, that have no measure, and immortalize the things that have no duration.“ [2]

Die Kunst hat es für Ruskin mit dem „very sap of things“, dem „life of things“, mit der „wirklichen“ Wirklichkeit zu tun.

Ruskin fordert eine Kunst, die der Deutung der Erscheinungswelt dient. Die Kunst soll das Wesen der Dinge erfassen und so als Schlüssel zum wahren Naturverständnis dienen.

Worin besteht aber dieses Naturverständnis; was ist das Wesen der Dinge, das die Kunst darstellen soll?

Soll die innere Verbundenheit alles Seins, das lebendige Auf- und Ab, die friedliche Stimmung eines Seedistrikts oder die erhabene Gewalt eines Alpenmassivs als Vorwurf dienen? Ja all das, aber nicht als letzte Wesensheit selbst sondern nur als Symbol eines höheren und gänzlich transzendenten Seins, Gottes selbst.

Gottes Wirken und Offenbarung in der Natur, das soll der Gegenstand der Kunst sein. Ruskin fordert nichts anderes als „a transcendent art“.[3] Die Grundlagen dieser Kunst sollen sein die „eternal truths“.

Ruskin verficht in dieser Zeit einen transzendenten Realismus der Kunst, ähnlich wie er eine theologische Naturästhetik, eine „natural theology“, gegeben hatte. Turner ist ihm vor allem der Maler, der diese Kunst in seinen Werken verwirklicht hat. Deshalb preist er ihn: „. . . and then, when you can look no more for gladness, and when you are bowed down with fear and love of the Maker and Doer of this, tell me who has best delivered this His message unto men!“ [4]

So sollte nach Ruskins Meinung alle recht verstandene Kunst religiös sein, wobei keineswegs gesagt ist, daß sie nur religiöse Gegenstände bearbeiten soll. Wer die Natur in dem Sinne, wie wir es oben darstellen, als Werk Gottes ansieht, wird sie im Blick auf ihn und in religiöser Dankbarkeit darstellen. Wer das Streben hat, diese truth darzustellen, verrichtet einen Gottesdienst: „. . . as long as men sought for truth first, and beauty secondarily, they cared chiefly for the chief truth, and all art war instinctively religious.“ [5]

Diese Wahrheit wird aber nicht nur in der Natur gefunden, wenn auch dort am wesentlichsten und einfachsten. Auch in der ge-

2) Stones III. p. 48.
3) Painters V. p. 372.
4) Painters I. p. 281.
5) Painters III. p. 66.

schichtlichen Darstellung kann die Wahrheit Gottes zum Ausdruck gebracht werden. Da die frühen Italiener dies tun, verehrt sie Ruskin vor allen in diesem Abschnitt seines Lebens.

Angelico stellt die „visionary truth" der Heiligen und Frommen dar. Er zeigt das Glück der Seligen und den Schmerz der Verworfenen. Gottes Gerechtigkeit, seine Liebe aber auch sein Zorn werden dem Menschen deutlich vor Augen geführt. Das Leben der mildtätigen Kirchenleute, der Glaubensmut der Märtyrer zeigen dem Menschen, was Gott fordert und auch von ihm verlangt. Alle Kunst, die höchste Wahrheit sucht, ist religiös.

Diese Wahrheit wird ebenfalls im Porträt verwirklicht. Der Künstler sucht hinter der äußeren Erscheinung das eigentliche Seelenleben des Dargestellten. Seine Beziehung zu Gott wird deutlich in dem Ausdruck der Gesichtszüge, in der Geste. Das deutlichste Zeichen für die religiöse Größe des frühen Venedigs ist ihm die Tatsache, daß alle Dogen mit erhobenen Gebetshänden sich haben porträtieren lassen.

So ist also überall, in Natur und „Geschichte", Gottes Wahrheit zu suchen und darzustellen.

Ist diese Wahrheit nun an einen besonderen Ort, an eine besondere Zeit oder Größe gebunden?

Nein, ganz und gar nicht. Wir sahen bei der Behandlung der Naturästhetik, daß der religiöse Naturbetrachter „the most Divine truth" überall finden kann, selbst im kleinsten Naturgegenstand. Deshalb darf der Künstler nichts verachten und muß die truth überall suchen. Nur der Ungläubige verachtet das Geringe „... the thoroughly great men are those who ... have never despised anything, however small, of God's making".[6]

Ruskin selbst hat eine Wandlung in dieser Beziehung in der Wahl seiner Malobjekte durchgemacht. Anfangs glaubte er, daß malwürdige Gegenstände kaum einmal im Monat anzutreffen seien: „... I cared for nothing but oaks a thousand years old, split by lightning or shattered by wind, or made up for my worship's edification in some particular and distinguished way."[7]

Dann aber lernt er Gottes Wirken überall, im kleinsten Zweig zu finden. Wir sahen oben, daß Gottes Liebeswille sowohl wie auch sein Zorn in der Natur sichtbar werden. Die Schönheit deutet vorzugsweise auf die Liebe, die Ungestaltetheit auf Zorn. Doch sind hier eine Menge Uebergänge, so daß im Ganzen Gottes Wahrheit nie und nimmer an die Schönheit gebunden ist. Ja bei der Doppelheit und Undurchsichtigkeit, in die letztlich doch die Natur eingehüllt ist, kann es vorkommen, daß die Schönheit die des Teufels ist.

Was soll deshalb Prüfstein für den Maler sein, wenn er den Gegenstand für sein Kunstwerk aussucht? Soll er sich für die

6) Painters I. p. 88.
7) Brief an Clayton. Zit. nach Cook a. a. O. I. p. 127.

Wahrheit oder die Schönheit entscheiden? Die Frage truth-beauty wird von Ruskin unter diesem Gesichtspunkt behandelt.

Zunächst einmal muß gesagt werden, daß für ihn nicht beauty gleich truth aber auch nicht truth gleich beauty war. Er fand nicht in der Schönheit ohne weiteres die Wahrheit mitenthalten oder gar mit ihr identisch. Für Ruskin sind truth und beauty zwei ganz verschiedene Dinge, zwei Möglichkeiten, zwischen denen der Künstler in konkreter Entscheidung zu wählen hat.

Die Wahl zwischen truth und beauty wird zu einem religiösen Akt. Nun ist es allerdings nicht so, daß er sich nur für die eine oder die andere entscheiden müßte, aber er muß der Einen den Vorzug geben, muß sie zum Bestimmenden in seiner Wahl des künstlerischen Vorwurfs machen.

Für Ruskin kommt als bestimmendes Element fürs erste natürlich nur die truth in Frage. Sie ist für ihn der Stamm, die Beauty nur die Blüte am Baume. Die Blume darf dem Baume nicht schaden: „. . . art is great in exact proportion to the beauty shown by the painter, provided that love of beauty forfeit no atom of truth.“ [8]

Er weiß, daß Schönheit ein wichtiger und steigernder Bestandteil eines Kunstwerks ist, aber sie muß sich der Wahrheit unterordnen. „. . . although truth and beauty are independent of each other, it does not follow that we are at liberty to pursue whichever we please. They are indeed separable, but it is wrong to separate them; they are to be sought together in the order of their worthiness; that is to say, truth first, and beauty afterwards. High art differs from low art in possessing an excess of beauty in addition to its truth, not in possessing excess of beauty, inconsistent with truth.“ [9]

Bloße Schönheit von Linien- und Farbkompositionen ist für Ruskin noch lange keine Kunst. Wenn ich einen Gegenstand falsch darstelle und dazu auch die herrlichsten Farben verwende, so ist das eine Nichtachtung des Schöpferwerks Gottes: „All falsehood must be a blot as well as a sin, an injury as well as a deception.“ „nothing can atone for the want of truth . . .“ [10]

Wir sehen also, wenn dieses Problem sub specie aeternitatis gesehen wird, bekommt es eine ganz andere Beleuchtung als gewöhnlich. Ruskin muß deshalb die äußerste Naturwahrheit vom Maler fordern.

Mit religiösem Eifer kritisiert er die Schönmalerei der zeitgenössischen Landschaftsmaler: „. . . in medieval art truth is first, beauty second; in modern art, beauty is first, truth second. The mediaeval arts led up to Raphael and the modern principles lead down from him.“ [11]

8) Painters III. p. 38.
9) Anm. Painters III. p. 36.
10) Painters I. p. 51.
11) Edbg. Lect. p. 207.

In einer letzten Konsequenz geht Ruskin einmal so weit, die Formel von Keats umzukehren, wenn er sagt: „. . . Hence, finally, ideas of truth are the foundation . . . of all art." „. . . nothing can be beautiful which is not true."[12]

Hier läßt er also nicht wie oben Schönheit für sich als Tatsache gelten, sondern er bringt Schönheit und Wahrheit in so enge Wechselbeziehung, daß erst die Wahrheit die Schönheit zur Schönheit macht. Im Ganzen aber geht aus den vorliegenden Zitaten hervor, daß beauty und truth getrennte Dinge sind, und daß die eine wohl ohne die andere existieren kann, daß aber Schönheit allein keinen Anspruch auf wirkliche künstlerische Geltung erheben darf.

### b. Das „Wie" der Kunst.

Die Gabe, die der Künstler für diese Erkenntnis und Darstellung der truth besitzen muß, ist die Imagination. Auf eine nähere Analyse dieses Begriffs können wir verzichten, da Alfr. Kommnick[13] in anderem Zusammenhang sie bereits eingehend gegeben hat. Sie ist die von Gott geschenkte Gabe des Künstlers, durch die er sich über den Laien erhebt, der nur die „theoretic faculty" besitzt. Mit Hilfe der „theoretic faculty" kann der Laie wohl die Wahrheit Gottes erkennen aber nicht darstellend interpretieren. Ruskin selbst hat diese imagination auch gefehlt, doch hatte er sich aufgrund mehr handwerklicher Uebung so weit geschult, daß er aufzeigen konnte, welche Mittel die imagination des Künstlers hat, um die Wahrheit zu gestalten.

Von der imagination sagt Ruskin: „. . . but Imagination is a pilgrim on the earth — and her home is in heaven."[14] All ihre Tätigkeit wird also von dort her bestimmt und ist dorthin zurückgerichtet. Demzufolge muß der Künstler durch die Wirklichkeit hindurchdringen: „. . . no man can be an architect, who is not a metaphysician."[15]

Das steht in Einklang mit der Auffassung der truth als Wahrheit Gottes. Wie soll die Kunst nun diese Wahrheit darstellen?

Sie soll nicht imitieren, nicht abstrahieren, nicht generalisieren, sondern nach Ruskin soll sie charakterisieren. Sie soll das Wesentliche eines Gegenstandes oder Ereignisses darstellen, da das Wesentliche, das Charakteristiche, der ihm von Gott aufgedrückte Stempel ist, durch den er sich offenbart.

Ruskin verlangt also nicht einen Realismus, der in dem Sinne gegenständlich ist, daß die von außen auf uns eintreffenden Eindrücke ohne gedankliche Durchdringung einfach in ihrer Tatsächlichkeit dargestellt werden sollen. Er verlangt vielmehr die Dar-

12) Painters I. p. 28.
13) A. Kommnick a. a. O. p. 59—75.
14) Painters II. p. 205.
15) Poetry of Architecture p. 1.

stellung der wertmäßig erlebten und geschauten Charakteristika in Natur und Geschichte. Da diese Charakteristika aber, wie wir oben sagten, Symbole von „Gottes unsichtbarem Wesen" sind, ist seine Kunst ein symbolischer oder transzendenter Realismus.

Es ist also klar, daß es sich bei dieser Kunst nicht um bloße Imitation handelt, sondern um Interpretation: „I always say interpretation, never imitation."[16]

Aber: „. . . The picture which is looked to for an interpretation of nature is invaluable, but the picture which is taken as a substitute for nature had better be burned . . ."[17] Damit ist auch der Unterschied der Kunst von der Photographie bestimmt, daß das künstlerische Bild weniger und deshalb mehr als die Wirklichkeit gibt. Was es an Quantität verliert, gewinnt es an Qualität. Aus der Fülle der Formen greift der Künstler das heraus, was ihm charakteristisch erscheint. Dieses Charakteristikum ist dann der Schlüssel für den Betrachter.

Die Natur wird in einem Spiegel gefangen, vorher jedoch gehen die einzelnen Lichtstrahlen durch den Geist des Künstlers. Was unwesentlich ist, wird hier ausgeschieden, und nur die Charakteristika finden sich dann im konzentrierten Spiegelbild des Bildes wieder, bereichert um das, was der Künstler aus Eigenem hinzugibt. Er wird dabei verstärken und ausschalten, aber nie ein hohles, verblasenes Idealbild herstellen, das auf Grund angelernter Regeln über Vorder-, Mittel- und Hintergrund, Licht- und Schatteneffekte u. s. w. kombiniert ist.

Turner spezialisierte und charakterisierte, was die alten Landschaftsmaler verallgemeinert und zu einer unmöglichen Ideallandschaft kombiniert hatten, dadurch vermochte er in dem Landschaftsbild das Geheimnis der Natur darzustellen, was frühere Zeiten nach Ruskins Meinung nie vermocht hatten.

„In every new insight which we obtain into the works of God, in every new idea which we receive from His creation, we shall find ourselves possessed of an interpretation and a guide to something in Turner's works which we had not before understood."[18]

Mit welchen Mitteln aber soll nun die Kunst die Aufgabe erfüllen, das Transzendente transparent werden zu lassen, da dieses doch nie in die Wirklichkeit eingehen kann?

Der einzige Weg ist nach Ruskin derselbe, den auch Gott eingeschlagen hat, nämlich im Symbol eine Seite von Gottes Wahrheit durchscheinen zu lassen.

Dadurch wird die Kunst für Ruskin erst groß, daß sie im Symbol

16) Paths p. 18.
17) Painters I. p. XVI.
18) Painters I. p. 436.

durch eine äußere Erscheinung ein inneres Wesen, das über die Erscheinung hinausweist, ausdrücken kann.

Zur Verdeutlichung des eben Gesagten bringen wir einige Beispiele: „He (Turner) treats the shepherd life as a type of the ecclesiastical; and composes his two drawings so as to illustrate both.“ [19] Also in der Darstellung der Hirten west die Hirtentreue Gottes. Im Symbol wird beides deutlich. Auf einem Bilde erscheint „the rain of blessing“ und auf dem anderen „the cloud of judgement“.

Die Symbolisierung bleibt aber nicht allein beim Gegenstand sondern greift auch auf die Mittel der Darstellung über. So bietet die Anordnung von Licht und Schatten viele Möglichkeiten der Symbolisierung: „The opposition of good and evil, the antagonism of the entire human system, (. .) the alternation of labour with rest, the mingling of life with death, or the actual physical fact of the division of light from darkness, and of the falling and rising of night and day, are all typified or represented by these chains of shade and light (im Ornament!) . . .“ [20]

Da in der Natur alle Attribute Gottes und die ihnen entsprechenden menschlichen Haltungen symbolisiert sind, braucht sich die Kunst in ihrer Tätigkeit nur an die Natur zu halten. Ihre Gesetze sollen wie die der Natur sein. So wird für Ruskin die Qualität der Kunst dadurch bestimmt, ob sie ist: „in conformity with universal and divine canons of loveliness“, [21] wie sie in der Natur zu finden sind.

Die Gotik ist ihm deshalb die höhere Kunst, da ihre Spitzbogen den Blättern entsprechen, die von Gott bestimmt sind, den Menschen so viel Vergnügen wie möglich zu geben.

Wie in diesen wenigen Beispielen fragt Ruskin bei seiner gesamten Kunstkritik, ob die truth Gottes, d. h. sein Wille, in der Kunst zum Ausdruck kommt. Wenn ja, dann ist sie groß; anderenfalls ist sie nur ein Zeichen menschlicher Anmaßung.

Am heftigsten bekämpft Ruskin die Idealisten, die da glauben, die Natur verbessern zu können: „But the work is not to improve, but to explain . . ., he (der Künstler) is only doing what every Christian has to do with the written, as well as the created word, ‚rightly dividing the word of truth‘ —.“ „. . . And, in doing this, is he improving the Word of God? Just such difference as there is between the sense in which a minister may be said to improve a text, to the people's comfort, and the sense in which an atheist might declare that he could improve the Book, which, if any man shall add unto, there shall be added unto him the plagues written therein; just such difference is there between that which, with respect to Nature, man is, in his humbleness, called upon to do,

19) Painters V. p. 162/3.
20) Stones I. p. 255.
21) Stones I. p. 37.

and that which, in his insolence, he imagines himself capable of doing.“ [22]

Warum ist die alte Landschaftskunst nichts Wert? „The cause of the evil lies . . . deep seated in the system of ancient landscape art; it consists, in a word, in the painter's taking upon him to m o d i f y God's at his pleasure, casting the shadow of himself over all he sees, constituting himself arbiter where it is honour to be a disciple.“ [23]

Die ganze Kunst teilt sich nach Ruskin in zwei Gruppen: „. . . one maintaining that nature should be always altered and modified, and that the artist is greater than nature; they do not maintain, indeed, in words, but they maintain in idea, that the artist is greater than the Divine Maker of these things, and can improve them; while the other party say he cannot improve nature, and that nature should improve him.“ [24]

Hier wird so recht deutlich, wie ernst Ruskin es mit der Kunst nimmt. Der Künstler ist mit stärkster religiöser Verantwortung belastet. In allem soll er nur Gottes Willen kundtun; trägt er seinen Willen in die Natur, so vergeht er sich an seinem Schöpfer. Hier wird in die Praxis umgesetzt, was wir oben schon in der Darstellung von Ruskins „natural theology“ vernahmen. Die Anerkenntnis der truth der Natur ist die Anerkenntnis des Schöpfergottes. Religion ist „obedience“, und hier ist auch Kunst Gehorsam vor Gott.

Es ergriff Ruskin außerordentlich, als er die Entdeckung machte, daß die Renaissancemaler gar nicht die religiösen Wahrheiten um ihrer selbst willen gemalt hatten, sondern nur um ihre Kunstfertigkeit zu zeigen; eine solche Kunst bedeutet ihm den Höhepunkt des Lasters: „In early times art was employed for the display of religious facts; now, religious facts were employed for the display of art. . . . But they (die neuen Erfolge) were not sought for truth's sake, but for pride's; and truth which is sought for display may be just as harmful as truth which is spoken in malice.“ [25]

Hier liegt der Grund, warum Ruskin in dieser Periode seines Lebens Angelico höher schätzen mußte als Tizian und die anderen Maler der Renaissance. Sie waren wohl technisch besser gebildet, aber Ruskin kam es ja nicht allein auf das Wie, sondern vor allem auf das Was an, vorausgesetzt, daß das Was aus reinem Herzen kam. Ist die Kunst technisch auch noch so groß, so bleibt sie doch minderwertig, wenn sie Gottes Wahrheit vergißt. „So long as Art is steady in the contemplation and exhibition of natural facts, so long as she herself lives and grows; . . . But . . . having thus reached a singular perfection, she begins to contemplate that

22) Stones I. p. 349/50.
23) Painters I. p. XXVI.
24) Paths p. 72.
25) Painters III. p. 55.

perfection, and to imitate it, and deduce rules and forms from it; and thus to forget her duty and ministry as the interpreter and discoverer of Truth." [26]

Große Kunst sucht nur Gott: „I have had but one steady aim in all that I have ever tried to teach, namely — to declare that whatever was great in human art was the expression of man's delight in God' work." [27]

Große Kunst also ist symbolische Kunst, die, sei es im Gegenstand oder in den Mitteln, Gottes Wege in der Natur entdeckt und deutet. Die Prinzipien der artistischen Technik sind theologische Prinzipien, wie sie seit Beginn der Schöpfung feststehen. An sie hat sich der Mensch zu halten. Gestaltet er die Kunst nach den von ihm erfundenen und gestalteten Prinzipien, so verläßt er Gottes Wege und macht sich selbst zum Gott.

Das Aufkommen des „taste" ist für Ruskin das Kennzeichen dieser Haltung. Der „taste" bezeichnet den Willen des Menschen zur Autonomie: „On the absence of belief in a good supreme Being, follows, necessarily, the habit of looking to ourselves for supreme judgement in all matters, and for supreme government. Hence, first, the irreverent habit of judgment instead of admiration. It is generally expressed under the justly degrading term ‚good taste." [28]

### c. Das „Wozu" der Kunst.

Am deutlichsten wird die entscheidungsvolle Situation des Menschen, wenn wir fragen, wozu dient die Kunst? Zu welchem Ende suchen und stellen wir die Wahrheiten Gottes in ihr dar?

Zunächst muß Ruskin da einige Irrtümer beseitigen: „The first great principle we have to hold . . . is, that the end of Art is NOT to amuse; and that all Art which proposes amusement as its end, or which is sought for that end, must be of an inferior, and is probably of a harmful, class." [29]

Kunst ist aber auch nicht zur bloßen Erholung da: „. . . Art . . . is no recreation; it cannot be learned at spare moments, nor pursued when we have nothing better to do; . . . it must be understood and undertaken seriously, or not at all." [30]

Für ihn heißt es also nicht: „Ernst ist das Leben und heiter die Kunst", sondern: „ernst ist das Leben, und ernst ist die Kunst". Ruskin will die Kunst aus der Sphäre des reinen Genießens herausheben. Er will sie vertiefen bis zu den letzten Bezügen des Lebens. Die Kunst soll nicht gefallen. Kant, Lessing, Winkelmann haben keine Bedeutung für Ruskin. Eine reine Aesthetik ist ein Unding für ihn.

26) Paths p. 17.
27) Paths p. 50.
28) Painters V. p. 267.
29) Road II. p. 131.
30) Painters II. p. 2.

Nun könnte sich aber auch die Kunst selbst ernst nehmen und eben in sich selbst ihre Würde, Größe und Verpflichtung suchen. Es würde dies die Haltung eines Baudelaire sein, dessen letztes Ziel die Kunst selbst ist, und dem er seine kostbarsten Lebensmomente weiht.

Es ist die Haltung derer, die „l'art pour l'art" treiben. Auch gegen diesen Irrtum wendet sich Ruskin: „Wherever art is practised for its own sake, and the delight of the workman is in what he *does and produces*, instead of in what he *interprets and exhibits*, — there art has an influence of the most fatal kind on brain and heart, and it issues, if long so pursued, in the destruction both of intellectual power and moral principle; whereas art, devoted humbly and self-forgetfully to the clear statement and record of the facts of the universe, is always helpful and beneficient to mankind, full of comfort, strength, and salvation." [31]

Wenn man diese Worte liest, so meint man, Ruskin habe dabei an Baudelaire gedacht; denn sie sind Wort für Wort auf ihn anwendbar. Ruskin ist ein entschiedener Gegner des Aesthetizismus, der sich gegen Ende seiner Tätigkeit wie „eine Pest über Europa" verbreitete. Er selbst wurde zuweilen mit ihm in Verbindung gebracht, und, wie wir bald sehen werden, nicht ganz mit Unrecht.

Doch seine Grundhaltung ist gegen diesen „aesthetic craze"; und den zweiten Band von Modern Painters veröffentlicht er später erneut mit Anmerkungen, die besonders gegen diese Vorwürfe gegen ihn gerichtet sind.

Was aber ist für Ruskin der Zweck der Kunst? Wenn sie solche Zwecke verfolgt wie die oben beschriebenen, so muß sie natürlich jedem sittlich-religiösen Menschen verdächtig sein, aber Ruskin zerstreut die Bedenken seiner Glaubensgenossen: „... you will find that so far from art being immoral, little else except art is moral; that life without industry is guilt, and industry without art is brutality: and for the words ‚good' and ‚wicked', used of men, you may always substitute the words ‚Makers' and ‚Destroyers'." [32]

Die wahre Kunst baut auf, sie steht im Dienst der Menschen, sie will ihnen zum wirklichen Sein verhelfen. Sie ist Dienst am Menschen und damit zunächst gerechtfertigt vor Gott.

Doch dieses ist noch nicht ihr letzter Sinn. *Ihr Endziel ist der Ruhm und die Ehre Gottes selbst.* Sie entdeckt und verkündet Gott, damit die Menschen ihn besser verstehen können und dann zu seinem Lobe miteinstimmen.

So faßt Ruskin eine seiner Eintrittsvorlesungen vor den Oxforder Studenten zusammen: „That we *may* have splendor of art again, and with that, we may truly praise and honour our Maker,

31) Two Paths p. 16.
32) Oxf. Lect. p. 112.

and with that set forth the beauty and holiness of all that He has made. . ."[33]

Gott hat die Welt zu seinem Ruhme geschaffen. Ruskin zitiert Jes. 6: „Holy, holy, Lord God of all creatures; Heaven — and Earth — are full of Thy glory."[34] Der Mensch ist auch geschaffen, zur Ehre Gottes beizutragen. So fordert Ruskin auf, den Egoismus beiseite zu lassen und Gott wieder prächtige Kathedralen zu errichten, in denen der Wille des Menschen, Gott die Ehre zu geben, am wundervollsten zum Ausdruck kommt.

In den „Seven Lamps" verweilt Ruskin lange bei der „lamp of sacrifice". Er versteht darunter nicht so sehr das, was gegeben wird, sondern den Akt des Opferns selbst. Wie bei der alten Opfergabe der Wille zum Gehorsam, d. h. zur Ererbietung, zum Ausdruck kam, so sollen auch die heutigen Menschen wieder Gott ehren und ihm danken.

Dazu dient die Kunst in den mannigfachsten Formen: „It is not the church we want, but the sacrifice; not the emotion of admiration, but the act of adoration; not the gift, but the giving."[34]

Auch die neue Landschaftskunst seit Turner dient wieder der Ehre Gottes. Früher vollbrachte die Malerei nichts als: „Filling the world with the honour of Claude and Salvator, it has never once tended to the honour of God."[35]

Damit ist die Kunst wundervoll eingeordnet in die Lebensaufgaben des echten Puritaners. Das ganze Leben dient der Ehre und Verherrlichung Gottes. Gott gibt sich nicht mit Ausschnitten aus unserm Leben zufrieden. Er: „. . . claims — not tithes of wealth, nor sevenths of days — but all the wealth that we have, and all the days that we live, and all the beings that we are, . ."[36]

All unser Sein gehört Gott, deshalb kann die Kunst eigentlich gar nicht wählen, ob sie profan oder religiös sein will. Der Gegenstand braucht dabei nicht religiös zu sein, nur der Wille muß sich auf Gott richten. Hier gibt es nur ein Entweder-Oder: „This, then, is the great and broad fact which distinguishes modern art from old art; that all ancient art was religious, and all modern art is profane. . . I say, all ancient art was religious; that is to say, religion was its first object; private luxury or pleasure its second. I say all modern art is profane, that is, private luxury or pleasure is its first object; religion its second. Now you all know, that anything which makes religion its second object, makes religion no object. God will put up with a great many things in the human heart, but there is one thing He will not put up with in it — a second place. . . And there is another mighty truth which you all know, that he who makes religion his first object,

33) Oxf. Lect. p. 77.
34) Lamps p. 33.
35) Painters I. p. XXV.
36) Road I. p. 391.

makes it his whole object; he has no other work in the world than God's work. Therefore I do not say that ancient art was more religious than modern art. There is no question of degree in this matter. Ancient art was religious art; modern art is profane art; and between the two the distinction is as firm as between light and darkness.[37]

Das sind Worte, die wir so leicht nicht wiederfinden bei einem Engländer des 19. Jh., am wenigsten bei einem Kunstkritiker. Ruskin ist hier der alte Puritaner, für den es gilt, sich zu entscheiden zwischen Gott und Ich, d. h. zwischen Gott und Teufel.

Hier gibt es nur die haarscharfe Grenze, auf der kein Aufenthalt möglich ist. Gottesdienst ist nicht höchster Dienst, sondern alles muß Gottesdienst sein. Gott ist nicht ein höchster Wert unter anderen, der als solcher wohl auch die unteren entwerte und relativiere. Ein höchster Wert bleibt immer selbst noch im Zusammenhang mit den relativen. Gott ist allen Werten diametral gegenübergesetzt — vorausgesetzt, daß der Gottesgedanke radikal gedacht ist, wie es Ruskin hier tut.

Das eben ist das Wesen des echten Puritanismus, daß er nach einer Einheitskultur drängt. Alle Gebiete, so hier besonders das der Kunst, sollen von der Religion her orientiert werden. Das ganze menschliche Sein ist auf Gott gerichtet.

So muß Ruskin bei aller Kunstkritik immer nach dem religiösen Prinzip fragen. Alles darf anerkannt werden, da es ja aus Gottes Hand stammt, aber es muß Gott zum Lobe dienen.

Die Kunst ist damit Gottesdienst. Hier ist der höchste Gipfel erreicht, den Ruskin erklimmen konnte. Alles ist auf eine große Linie gebracht, die zu Gott führt. Ist es den Menschen möglich, immer auf dieser Linie zu bleiben? Ist Ruskin selbst darauf geblieben?

Die Antwort werden wir bald erfahren. Bis hierhin sind Kunst und Religion ungeschieden in Ruskin, oder besser ausgedrückt: es besteht kein Widerstreit zwischen ihnen. Das religiöse Element fordert und hat die alleinige und entscheidende Gewalt.

### d. Der Künstler.

Dieser Sachlage entsprechend ist auch Ruskins Auffassung von den Aufgaben des Künstlers. Der Künstler ist für Ruskin nichts anderes als ein Prophet, dem von Gott Wahrheiten eingegeben werden, die er dem Rest der Menschheit verkünden muß.

Von Giotto sagt Ruskin: „. . . that God had verily poured out upon this His servant no common nor restrained portion of His Spirit."[38] Von demselben und Cimabue sagt er: „. . . the early

37) Edbg. Lect. p. 196/7.
38) Lamps p. 269.
39) Painters I. p. 11.

efforts of Cimabue and Giotto are the burning messages of prophecy, delivered by the stammering lips of infants.“ [39]

Niemand kann die Wahrheit erkennen, dem sie nicht geoffenbart ist: „It is possible to represent the spirit in its secret and high operations and this shall be like, only to those to whose watching they have been revealed.“ [40]

Turner ist in der Neuzeit für Ruskin der Mann seines Herzens: „He stands upon an eminence, from which he looks back over the universe of God and forward over the generations of men. Let every work of his hand be a history of the one, and a lesson to the other. Let each exertion of his mighty mind be both hymn and prophecy; adoration to the Deity, revelation to mankind.“ [41]

Diese Gabe des Sehens, der intuitiven Schau, der von Gott geoffenbarten Wahrheit ist überhaupt das Höchste, was einem Menschen gegeben werden kann: „. . . . the greatest thing a human soul ever does in this world is to s e e something, and tell what it s a w in a plain way. Hundreds of people can talk for one who can think, but thousands can think for one who can see. To see clearly is poetry, prophecy, and religion, — all in one.“ [42] „The duty of the painter is the same as that of the preacher.“ [43]

Künstler und Priester haben dieselben Aufgaben. Der eine interpretiert das „written word“, der andere das „created word“.

Doch die Gabe ist zugleich eine verantwortungsvolle Aufgabe. Ruskin will: „. . . attach to the artist the responsibility of a preacher“, dafür allerdings auch „kindle in the general mind that regard which such an office must demand.“ [44]

Demut ist die größte Tugend dieser größten Menschen „Their duty is neither to choose, nor compose, nor imagine, nor experimentalize; but to be humble and earnest in following the steps of nature, and tracing the finger of God.“ [45] Und dann folgen die berühmten Worte: „They (die jüngeren Künstler) should go to Nature in all singleness of heart, and walk with her laboriously and trustingly, having no other thoughts but how best to penetrate her meaning, and remember her instruction, rejecting nothing, selecting nothing, and scorning nothing; believing all things to be right and good, and rejoicing always in the truth.“ [46]

Der Künstler ist der Diener Gottes und Gott ist ihr „Authority and Master“. Der große Maler ist demütig, da er ein Ahnen von dem Wirken Gottes in sich hat: „I believe the first test of a truly great man is his humility.“ [47] „. . . they have a curious under-sense

40) Painters I. p. 61.
41) Painters I. p. 453.
42) Painters III. 278.
43) Painters I. 70.
44) Painters I. XLVII.
45) Painters I. p. 447.
46) Painters I. 448.
47) Painters III. 276.

of powerlessness, feeling that the greatness is not in them, but through them; that they could not do or be anything else than God made them. And they see something Divine and God-made in every other man they meet, and are endlessly, foolishly, incredibly merciful." [48]

Wordsworth und Goethe haben Ruskin zu viel „self-complacency. Wordsworth besonders ist ihm auch zu „affected in his simplicity".

Ruskin ist in dieser Zeit noch der Ansicht, „that no supreme power of art can be attained by impious men, . . ." [49] Es ist ihm zunächst unverständlich, daß die ausgesprochen unreligiösen Maler der italienischen Renaissance so gut haben malen können. Es ist ihm unmöglich, das Aesthetische als gesonderte Kategorie im Menschen zu erfassen.

Er nimmt deshalb Zuflucht zu der früher regierten Prädestinationslehre und behauptet, daß Gott auch sie zu seinem Ruhme arbeiten lassen könne, selbst, wenn sie einst dafür bestraft würden. Wir wissen nicht: „. . . through what instruments, and in what strangely occurent voices, God may choose to communicate good to men. It seems to me that much of what is great, and to all men beneficial, has been wrought by those who neither intended nor knew the good they did, . . . but short-coming there will be of their glory, and sure, of their punishment." [50]

Der künstlerische Individualist in seinem „pride" erscheint Ruskin als ein Teufel. Für ihn ist der Künstler Diener an Gott und Menschen. Deshalb findet Ruskin sein Ideal besonders im Mittelalter verwirklicht, als der Künstler nicht als Individuum fungierte sondern als Einer von Vielen, deren Gefühle und Gedanken er umsetzte. Nicht Eigenliebe sondern Liebe zur Schöpfung Gottes und zu den Menschen, das sollte der Untergrund sein, aus dem das schöpferische Schaffen quillt.

Ruskin erkennt mit seinem „most analytic mind in Europe", daß der Bruch in der westeuropäischen Entwicklung am Ende des Mittelalters lag. Noch will er das Neue nicht anerkennen, das religiöse Moment beherrscht ihn im Oberbewußtsein noch vollständig, aber bald wird es weichen und Ruskin zu einer neuen Auffassung vom Wesen der Kunst und der truth führen.

### 3. Die Antithesis von Kunst und Religion.

(Ruskins Kunsttheorien von 1858—1874).

Es ist eine eigentümliche Tatsache, daß eine Reihe von bedeutenden Engländern durch ihren Aufenthalt in Italien zu ganz neuen und anderen Menschen geworden sind. Denken wir dabei

48) Painters III. 277.
49) Painters II. 144.
50) Painters II. p. 146/147.

nur an die jüngeren Romantiker, an die Brownings, und was uns besonders nahe liegt, an Ruskin.

Man müßte einmal eine besondere Studie darüber anfertigen, deren Aufgabe zu zeigen wäre: wie englisches Wesen durch Geschichte und Natur Italiens verändert wird. In unserem Falle ist es ganz offensichtlich, wie der Einfluß der italienischen Malerei in Ruskin Seiten seines Wesens zum Durchbruch kommen läßt, die ihm vorher kaum oder gar nicht bewußt waren.

Für Ruskin ist es eigentümlich, daß nicht das bloße Sehen der Dinge schon genügte, um ihn umzuformen. Bei seiner bisherigen, streng religiösen Einstellung bedurfte es erst eines gewaltigen, seelischen Erlebens, um das Neue und Andere zu eigenem Besitz zu erheben.

Ruskin hatte sich, wie wir mehrfach vernommen haben, schon lange mit italienischer Kunst befaßt, aber seinem inneren Wesen entsprechend hatte er nur die religiösen Maler des Mittelalters würdigen können, die repräsentativen Künstler der Spätzeit dagegen in Grund und Boden verdammt. Wider Willen hatte er hier und da schon deren ästhetische Ueberlegenheit anerkennen müssen, doch dabei immer versucht, diese Tatsachen seiner Ansicht von der einzigartigen Bedeutung der Primitiven mit ihrer Darstellung der „visionary truth" anzupassen.

Das religiöse Verantwortungsgefühl, das nur ein Entweder-Oder kannte, hatte das rein instinktive, ästhetische Empfinden stets in Schach gehalten.

Doch nun im Jahre 1858 bricht dieses mit einem Mal mit Gewalt hindurch, und zwar bei einem künstlerischen Erlebnis in der Turiner Gemäldegalerie an einem Sonntagmorgen.

Ruskin hatte in einer kleinen Waldenser Kapelle einen kleinen, häßlichen Prediger alle Schönheit der Welt in Acht und Bann erklären hören und kam gleich anschließend in die sonnendurchflutete Galerie, die gleichzeitig von der wohllautendsten Musik vom Hofe her erfüllt war.

Nun tritt er, nachdem er schon lange innerlich mit Veronese sympathisiert hatte, vor dessen monumentales Gemälde der „Königin von Saba". Die rein ästhetische Wirkung dieses Bildes ergreift ihn so stark, daß eine neue Zeit der Kunstauffassung nun für ihn beginnt.

Das, was da so gewaltsam auf ihn einstürmt, kann er noch nicht deuten und in Zusammenhang bringen mit seinen bisherigen Glaubenssätzen über Kunst und Religion. Zu Hause angekommen, schreibt er folgende Notiz: „Has God made faces beautiful and limbs strong, and created these strange, fiery, fantastic energies, and created the splendour of substance and the love of it; created gold, and pearls, and crystal, and the sun that makes them gorgeous; and filled human fancy with all splendid thoughts; and given to the human touch its powers of placing brightening and

perfecting, only that all these things may lead His creatures away from Him? And is this mighty Paul Veronese, . . ., a servant of the devil; and is the poor, little wretch in a tidy black tie, to whom I have been listening this Sunday morning expounding Nothing with a twang — is he a servant of God? It is a great mystery." [51]

Hier merkt Ruskin zum ersten Male, daß, wenn das ästhetische Empfinden konsequent sein Eigenrecht behaupten will, es in Zwiespalt kommen muß mit einer religiösen Auffassung, wie er sie bisher gehegt hatte. Eines von beiden, Kunst oder Religion, muß die Herrschaft haben.

Ruskin versucht mit Hilfe des Schöpfergedankens noch einmal eine Brücke zwischen beiden zu bauen, aber in Wirklichkeit ist die Kluft vorhanden. Die Disharmonie zwischen seinem Protestantismus und der rein ästhetischen Auffassung, die er jetzt von der Kunst bekommt, wird ihm bald deutlich.

Er zieht jetzt einen Strich zwischen den beiden Reichen von Kunst und Religion, ohne doch seinen religiösen Glauben, wie manche Kritiker meinen, aufzugeben: „To my old Scotch shepherd Puritanism, and the correspondent forms of noble French Protestantism, I never for an instant failed in dutiful affection and honour. . . . But my ordained business, and mental gifts, were outside of those limits. I saw, that music in Scotland was not to be studied under a Free Church precentor. . ." [52]

Ruskin glaubt, zwei Herren dienen zu können. Er versucht ein Sowohl-als-auch, doch ein unmögliches Beginnen, wenn wir uns seine eigentümliche Seelenstruktur vergegenwärtigen, die nur ein Entweder-Oder dulden konnte. [53]

Eine Möglichkeit, allerdings rein denkmäßig, hätte es gegeben, um den Ausgleich zu schaffen: die romantische Identitätsphilosophie. Aber hier wird deutlich, was Ruskin fundamental von der Romantik unterscheidet. Er konnte oder wollte nicht synthetisch denken. Er nannte sich den „most analytic mind in Europe", Seine unbarmherzige Ehrlichkeit ließ ihn keinen Schleier des Denkens oder des Gefühls dulden.

Nahe liegt die Auffassung, daß Ruskin kein spekulativer Kopf gewesen wäre, daß er schon zu sehr in den Fängen des positiven Victorianismus gewesen sei, eine Tatsache, die sich durch seine Aussprüche über die deutsche Philosophie leicht stützen ließe, doch liegt, wenn wir recht sehen, hier nicht der eigentliche und einzige Grund.

Das Entscheidende für Ruskin ist, daß es für ihn, wie wir nun schon öfters aus seinem eigenen Munde vernommen haben, nur

51) Notiz zitiert nach Cook a. a. I. p. 519—20.

52) Praet. III. p. 28.

53) Diese Haltung hat ihn denn auch zermürbt. Gewissensbisse der heftigsten Art haben ihn nicht verlassen bis zur Zeit eines neuen Wandels.

ein Entweder-Oder gibt. Die seelischen Momente in ihm können keine Kombination eingehen, sie dominieren übereinander, sei es nun, daß das eine nicht zum Bewußtsein kommt, oder daß im offenen Kampfe das andere sich als Sieger erklärt. Früher diente die Kunst der Religion, jetzt dominiert die Kunst über die Religion.

### a. Das „Was" der Kunst.

Wenn auch die religiöse Bezugnahme in kunstästhetischen Fragen nicht ganz fehlt, so hört doch jetzt die systematisch-theologische Begründung der ästhetischen Prinzipien auf. Nahm Ruskin früher die Bibel als Norm, von der er die Regeln in den einzelnen Fällen deduzierte, so geht er jetzt ganz von der Materie, vom künstlerischen Gegenstand aus.

Die dogmatisch-deduktive Methode weicht einer einfühlend-induktiven Behandlung. Diese Behandlung zeigt sich auch insofern, als nun keine systematische Darstellung mehr gegeben wird. Die neue Anschauung wird ganz unsystematisch in einzelnen Bemerkungen ausgesprochen.

Das meiste Material muß man aus den Anmerkungen zu dem bisher Gesagten und aus negativen oder positiven Zusätzen zu früheren Werken herauslesen. Je nachdem, wo einmal eine Frage auftaucht, da wird sie zwanglos behandelt. Typisch englisch wird das Alte nicht offiziell zurückgenommen sondern nur hier und da ergänzt oder verändert.

Außerdem ist aber auch die stärkere Beschäftigung mit nationalökonomischen Fragen ein Grund dafür, daß wir jetzt keine großen, zusammenhängenden Abhandlungen mehr über Kunstdinge haben.

Aus diesem Material ist es natürlich schwer, ein vollständiges Bild von dem neuen Denken Ruskins zu gewinnen, doch hoffen wir, daß es uns gelingen wird, die Wandlung wenigsten klar herauszuarbeiten.

Verhältnismäßig am einfachsten wird diese Wandlung deutlich an dem Begriff der truth, die ja schon mehrfach von uns als der maßgebende Gedanke für Ruskin erörtert wurde. Diese truth war, wie wir öfters sahen, letztlich die göttliche Wahrheit, Gott selbst.

Nun bleibt wohl das Wort, aber der Inhalt ändert sich mit einem Mal. Aus der transzendenten Wahrheit, aus der „visionary truth", wird jetzt eine „Worldly, visible Truth".[54]

Die Renaissancemaler „. . . were the only painters who ever sought entirely to master, and who did entirely master, the truths of light and shade as associated with colour, in the noblest of all physical created things, the human form."[55] Sie waren

54) Fors Clavigera IV. p. 72.
55) Road II. p. 33.

schließlich in der Lage: „to paint the highest visible work of God.“ An anderen Stellen nennt Ruskin diese Wahrheit: „natural truth“ oder „material truth“.

Wir sehen, der Gedanke an die Schöpfung und an den Zusammenhang auch der „natural truth“ mit Gott ist noch nicht aufgegeben, aber das Schwergewicht ist entschieden aus dem Transzendenten ins Immanente gerückt. Das Höchste, was er an seinen neuen Meistern schätzt, ist die vollendete, naturwahre Wiedergabe des menschlichen Körpers in Licht und Farben. Das bedeutet in der Tat eine gewaltige Veränderung gegen früher.

Verlangte Ruskin bisher einen „göttlichen Gehalt“ im Kunstwerk, so fordert er jetzt einen menschlichen. Alles ist ihm jetzt am Menschen wertvoll und verdient dargestellt zu werden.

„The art which . . . is specially known as ‚Christian‘ erred by pride in its denial of the animal nature of man; — and, in connection with all monkish and fanatical forms of religion, by looking always to another world instead of this. It wasted its strengths in visions, and was therefore swept away, notwithstanding all its good and glory, by the strong truth of the naturalist art of the 16th century.“[56]

Ruskin kommt es nun auf die Totalität des Menschen an: „Thus, when Titian or Tintoret look at a human being, they see at a glance the whole of its nature, outside and in; all that it has of form, of colour, of passion, or of thought; saintliness, and loveliness; fleshly beauty, and spiritual power; grace, or strength, or softness, or whatsoever other quality, those men will see to the full.“ [57]

Deutlich liegt hier der Akzent auf der äußeren Schönheit des menschlichen Körpers. Hier ist Ruskin nahe dem Orte, wo Schönheit Wahrheit wird.

Wir haben früher gehört, wie Ruskin sich gegen jeden Sensualismus wandte; jetzt versucht er, noch immer mit Hilfe der Schöpfungsordnung, auch diesen als Kunstgegenstand und den Maler als moralisch zu rechtfertigen.

„In this breadth and realism, the painter saw that sensual passion in man was, not only a fact, but a Divine fact; the human creature though the highest of the animals, was, nevertheless, a perfect animal, and his happiness, health, and nobleness depended on the due power of every animal passion as well as the cultivation of every spiritual tendency.“ [58] „They painted it fearlessly (den weiblichen Körper), with all right and natural qualities; never, however, representing it as exercising any overpowering attractive influence on man; but only on the Faun or Satyr.“ [59]

56) Painters V. p. 226.
57) Paths p. 61.
58) Painters V. p. 252.
59) Painters V. p. 253.

Die letzte Rechtfertigung dürfte wohl kaum stichhaltig sein. Es handelt sich bei den Malern Venedigs und auch bei Ruskin, der hier spricht, um einen ausgesprochen ästhetischen Sensualismus, und seine jüngeren Zeitgenossen sind ihm darin nur allzu bereit gefolgt.

Als er die Folgen später sah, hat es ihn gereut, und es war nicht ein unbedeutender Grund, daß er sich nachher wieder auf seine alten ästhetischen Prinzipien zurückzog. Aber wenn das ästhetische Element rein durchdringt, so schlägt es fast immer zum Sensualismus hinüber.

Ruskin war natürlich fern davon, wie ein Teil seiner Zeitgenossen in eine ästhetische Genußsucht zu verfallen. Seine Ethik und Religion waren ja noch vorhanden, nur waren sie in einem getrennten und gespannten Verhältnis zu seinen ästhetischen Anschauungen.

Seine Haltung ist am deutlichsten zu ersehen aus einer Verteidigung der Venezianer „They were the last believing school of Italy . . . down to Tintoret's time, the Roman Catholic religion was still real and sincere at Venice; and though faith in it was compatible with much which to us appears criminal or absurd, the religion itself was entirely sincere" . . . „you may imagine that Titian must have been a sensualist, and Veronese an unbeliever. Put the idea from you at once, and be assured of this for ever; it will guide you through many a labyrinth of life, as well as of painting, — that of an evil tree, men never gather good fruit — good of any sort or kind; even good sensualism."[60]

Es ist fürwahr ein weiter Schritt von dem Verdammungsurteil, das wir oben hörten bis zu dieser Rechtfertigung. Der Theologe ist zum Anthropologen geworden. Dieser Uebergang entspricht der „religion of humanity", die er für diese Zeit als seine „rough and sure foundation" bezeichnet.

### b. Das „Wie" der Kunst.

Ueber die Darstellung dieser „natural truth" ist nicht viel zu sagen. Einer Theorie hierzu bedarf es kaum. Gelingt es dem Maler mit seiner Technik, die Schatten- und Farbeffekte richtig darzustellen, so hat er sein Ziel erreicht.

In dieser Zeit tritt für Ruskin natürlich die rein artistische Technik viel stärker hervor. Die Darstellung der truth an sich tritt zurück. Das Bild muß vor allem gut komponiert sein: „I have often been accused of slighting this quality in pictures; the fact being that I have avoided it only because I considered it too great and wonderful for me to deal with. The longer I thought, the more wonderful it always seemed: and it is, to myself personally, the quality, above all others, which gives me delight in pictures.

60) Painters V. p. 244.

Many others I admire, or respect; but this one I rejoice in. Expression, sentiment, truth to nature, are essential: but all these are not enough. I no more care to look at a picture again, if it be ill composed; and if well composed I can hardly leave off looking at it.“ [61]

Auch hier ein großer Unterschied zu dem früheren Prinzip: „truth first, design afterwards“. Das, was er früher gepredigt hatte, nimmt er nicht ganz zurück. Wir hören aus den vorliegenden Worten, er bewundert und achtet truth, expression, sentiment wie sonst, aber sie spielen nicht mehr die ausschließliche Rolle wie früher. Sein Herz (I rejoice!) hängt an dem Künstlerischen an sich, an der genialen Kompositionskunst der großen Maler.

### c. Das „Wozu“ der Kunst.

Diese Tatsache wird noch deutlicher, wenn wir nun noch einmal ausdrücklich nach dem Zweck der Kunst fragen. Auch hier entkleidet Ruskin sich nicht ganz seiner alten Theorien. Nur ist nicht mehr davon die Rede, daß die Kunst Gottesdienst sei.

Die Kunst hat ihren Zweck erreicht, wenn sie solid, ordentlich und mit Vergnügen getan wird. „And as the perfect colour and sound (In Turin) gradually asserted their power on me, they seemed finally to fasten me in the old article of Jewish faith, that things done delightfully and rightly, were always done by the help and in the Spirit of God.“ [62] Und ähnlich: „Farther, I found, and have always since taught, and do teach, and shall teach, I doubt not, till I die, that in resolving to do our work well, is the only sound foundation of any religion whatever. . . .“ [63]

Während früher die künstlerische Betätigung nur eine Hilfs- und Vorstufe zur eigentlichen Lebenserfüllung war, ist sie nun die letzte Sinnerfüllung selber geworden. Wer seine Arbeit gründlich tut — wir spüren hier den Einfluß Carlyles — wer ein großes Kunstwerk gut und fröhlich zur Vollendung bringt, der hat sein Lebensziel erreicht. Nichts anderes verlangt Gott von ihm.

Hatte Ruskin früher behauptet, Kunst sei weder pleasure noch recreation, so muß er jetzt Abstriche von diesen Theorien machen: „This then is the great enigma of Art History, — you must not follow Art without pleasure, nor must you follow it for the sake of pleasure.“ [64]

Er möchte jetzt den ästhetischen Reiz nicht mehr missen; die Kunst soll auch gefallen. Ein Teil ihres Zweckes ist erfüllt, wenn sie Künstler und Laien zu stärkerer Lebensfreude verhilft. Es braucht durchaus nicht zur religiösen Anbetung zu führen, es ist

61) Painters V. p. 173.
62) Praet. III. p. 38.
63) Fors IV. p. 72.
64) Road II. p. 31.

genug erreicht mit einem „animal pleasure", wenn dieses nur „of a noble level" ist.

Aus all diesen Ausführungen geht hervor, daß Ruskin noch nicht l'art pour l'art treiben will und auch nicht einem reinen Sensualismus das Wort redet. Aber ebenso deutlich ist auch, daß Ansätze dazu vorhanden sind, die zwar er selbst nicht verfolgt hat, wohl aber seine Nachfolger.

In dieser Zeit vollzieht sich auch die innere Trennung der Praeraffaeliten, besonders zwischen Holman-Hunt und Rossetti. Ruskin geht seiner gegenwärtigen, inneren Neigung folgend mit Rossetti, obwohl Hunt nach den alten Theorien Ruskins recht eigentlich sein Mann gewesen wäre.

Singer spricht von einer „psychischen Anomalie" Ruskins. Doch für uns ist dieser Uebergang keine Anomalie mehr; er ergibt sich aus der seelischen Struktur Ruskins. Solange er eine theologische Aesthetik verkündete, mußte Ruskin natürlich Hunt folgen, doch nun waren Seiten in ihm wach geworden, die ihn die sinnliche Kunst des späteren Rossetti wohl schätzen ließen.

Dieser Uebergang ist eine wundervolle Parallele für Ruskins Wechsel in der Vorliebe für die großen Venezianer statt der Primitiven. Wie so oft, gehen auch bei ihm Vergangenheit und Gegenwart ineinander über und tragen zum gegenseitigen Verstehen bei.

### e. Der Künstler.

Zum Schluß dieses Abschnittes wollen wir hier noch kurz die Frage beantworten, welches Ideal Ruskin sich von einem Künstler machte. Es ist klar, daß sein altes Ideal vom inspirierten Propheten und Lehrer nicht mehr aufrecht zu erhalten war. Er wird mißtrauisch und bedenklich gegen Inspiration: „But it is also true that these visions, where most distinctly received, are always — I speak deliberately — always, the sign of some mental limitation or derangement; and that the persons who most clearly recognise their value, exaggerately estimate it, choosing what they find to be useful, and calling that ‚inspired', and disregarding what they perceive to be useless, though presented to the visionary by an equal authority." [65]

Er ist der Ansicht: „that everything which men rightly accomplish is indeed done by Divine help . . ." [66] „. . . it is never given to us in any degree which can make us more than men . . ." [67] „. . . the achievements of art which have been usually looked upon as the results of peculiar inspiration have been arrived at only through long courses of wisely directed labour, and unter the influence of feelings which are common to all humanity." [67]

65) Oxf. Lect. p. 57.
66) Oxf. Lect. p. 55.
67) Oxf. Lect. p. 56.

Ruskin ist wohl der Ansicht, daß die höchste Kunst von guten, aber nicht ausgesprochen religiösen Männern vollbracht worden sei. Der religiöse Maler achtet nicht genug die Welt: „This reference to a future world has a morbid influence on all their conclusions. For the earth and all its natural elements are despised. . . Nature is but a terror, or a temptation.“ [68]

Aber Ruskin sieht es als Aufgabe des Künstlers an, diese Welt zu malen, im Menschlichen zu bleiben: „We are now Human creatures, and must, at our peril, do Human — that is to say, affectionate, honest, and earnest work.“ [69]

Wir hörten eben schon, daß die Kunst die gesamte menschliche und andere Natur verarbeiten soll. Doch sehen die rein religiösen Menschen zu leicht am Uebel vorbei. Sie malen nur die hoffnungsvolle, sonnige Seite oder das zukünftige Leben. Aber diese Haltung führt zu einer schwachen und lahmen Kunst. Nur eine intensive Beschäftigung mit dieser Welt kann zu einer wirklichen Kunst von hoher Technik führen, wie sie Ruskin jetzt fordert: „It may perhaps be tought that this (d. Religion) is a very high and right state of mind. Unfortunately, it appears that the attainment of it is never possible without inducing some form of intellectual weakness. No painter belonging to the purest religious schools ever mastered his art.“ [70]

So wird auch von hier her deutlich, wie für Ruskin künstlerische und religiöse Lebensform in Spannung geraten waren. Das ästhetische Empfinden und das religiöse, verantwortungsvolle Wollen waren in eine Antithese geraten, aus der kein Ausweg möglich schien.

Italien und seine große Kunst hatte aus dem trotz allem einseitigen, religiösen Puritaner einen ebenso einseitigen Kunstgläubigen gemacht. Wir hörten, die religiöse Haltung geht nicht verloren, aber sie führt ein gesondertes und vor allem ein untergeordnetes Dasein.

Ruskins „ordained business“, sein Beruf, lag nun außerhalb des puritanischen Gesichts- und Gedankenkreises. War hier eine neue Synthese möglich?

### 4. Die neue Synthesis von Kunst und Religion.

(Die letzte Phase von Ruskins Kunstheorien).

Ein neues Erlebnis, das wieder ästhetischer und religiöser Natur zugleich war, brachte eine neue und letzte Phase in Ruskins seelischer Entwicklung. Ueber diese letzte Periode ist kaum etwas bei ihm aufgezeichnet, in theoretischem Zusammenhang überhaupt nichts.

---

68) Painters V. p. 242.
69) Fors. IV. p. 71.
70) Painters V. p. 228.

Das Einzige, was uns Kunde davon gibt, ist ein Brief in der Sammlung ‚Fors Clavigera'. Aus diesem geht hervor, wie Ruskin, durch innere und äußere Lebenserfahrungen vorbereitet, noch einmal auf seine alten Ansichten in Fragen der Kunst zurückkommt, natürlich nicht so, daß er wieder in der puritanischen Ausschließlichkeit die ganze Kunst auf Gott gründet, wohl aber erneut die religiösen Meister, vor allem Giotto, dessen Fresken in Assisi ihm erneut die hohe Bedeutung des Mittelalters hatten ahnen lassen, über die weltlichen wie Tizian u. s. w. stellt.

Die Renaissancemaler werden nicht wieder verdammt, aber sie nehmen einen untergeordneten Platz ein: „And while making this drawing, I discovered the fallacy under which I had been tormented for sixteen years, the fallacy that Religious artists were weaker than Irreligious. I found that all Giotto's ‚weaknesses', (so called), were merely absences of material science. He did not know, and could not, in his day, so much of perspective as Titian, — so much of the laws of light and shade, or so much of technical composition. But I found he was in the make of him, and contents, a very much stronger and greater man than Titian; that the things I had fancied easy in his work, because they were so unpretending and simple, were nevertheless entirely inimitable; that the Religion in him, instead of weakening, had solemnized and developed every faculty of his heart and hand; and finally that his work, in all the innocence of it, was yet a human achievement and possession, quite above everything that Titian had ever done!" [71]

Abgesehen von den letzten Worten, die typisch sind für Ruskin, in sofern als er wieder ins Gegenteil von früher umzuschlagen droht, zeugt dieser Passus von einer gereiften, und, im guten Sinn, historischem Verständnis von den Dingen.

Er hat nun erkannt, daß jede Zeit das ihr Eigentümliche hervorbringen muß und sich dadurch auszeichnet. Es kommt dann auf die innere Haltung eines Menschen oder einer Zeit an, ob diese oder jene Epoche der Vergangenheit höher gewertet wird.

Ruskins ganzes Sein ist jetzt wieder stärker religiös; die ästhetischen Elemente, die von 1858—1874 dominierend gewesen waren, sind zurückgetreten. Diese neue Haltung läßt ihn nun auch die religiösen Maler des Mittelalters, besonders Giotto, wieder höher schätzen.

Technik ist ihm nun nicht mehr so wichtig. Der religiöse Gehalt und die gläubige Art der Behandlung der Gegenstände gelten ihm nun wieder mehr. Tizian und seine Zeitgenossen mögen auf ihrem Gebiet höhere Kunst besitzen, er wird es jetzt gern und ohne Zorn und Zweifel zugeben, aber Giotto, der Maler des Lebens des Heiligen Franz, als dessen geistigen Bruder er sich nun be-

71) Fors IV. p. 75.

zeichnet, entspricht mehr seiner inneren Verfassung.

Der Kampf zwischen den künstlerischen und ästhetischen Anlagen in ihm ist im Ganzen zur Ruhe gekommen. Von jeder Phase dieses Kampfes ist ein Stück „aufgehoben".

Er kann nun wieder die ersten Bände von ‚Modern Painters' veröffentlichen, ohne seinem Gewissen Gewalt anzutun. Die mittlere Phase von 1858—1874 ist nicht umsonst gewesen. Sie hat seinen Blick erweitert, aber sie ist nun überwunden wie seiner Zeit die erste.

Eine neue Haltung hat sich herauskristallisiert, in der er nun in Ruhe bis zu seinem Lebensabend weiter seine Arbeit tun wird. Die drei Bände „Praeterita" sind das Wahrzeichen dieser abgeklärten Zeit. Aus der Thesis von Kunst und Religion war die Antithesis hervorgebrochen; und nun hat sein Leben in einer neuen Synthesis seinen endgültigen Abschluß gefunden.

## 5. Zusammenfassung.

Während die „natural theology" von Teil II einen einheitlichen Aufbau zeigte, ergab sich in den soeben behandelten Kunsttheorien Ruskins ein erhebliches Schwanken, je nachdem die ästhetischen oder religiösen Elemente in ihm dominierten.

In der ersten Zeit entsprachen die Kunsttheorien durchaus seiner religiösen Einstellung. Die Kunst ist „ancilla theologiae". Sie ist eingebaut in den Gesamtsinn des puritanen Lebensideals, Gott und den Menschen zu dienen.

Der Künstler ist der Prediger des „created word" der Natur. Er ist von Gott inspiriert und hat seine Offenbarungen in aller Demut den Menschen zu verkünden.

In der zweiten Periode Ruskins ergibt sich ein Zwiespalt zwischen Kunst und Religion. Beide führen nun ein gesondertes Dasein, da die Kunst, die jetzt erst von Ruskin durch ein ästhetisches Erlebnis in ihrer Eigentlichkeit erkannt ist, sich nicht mehr der Religion unterordnen will. Ruskin wird kein Atheist, wie manche meinen, aber sein eigentlicher Beruf liegt nun nicht mehr innerhalb der religiösen Sphäre. Die Kunst stellt nicht mehr die Wahrheit Gottes dar sondern die „Worldly, visible Truth".

Der Künstler soll nicht besonders fromm sein, da ihn dieses hindert, den Menschen in seiner Totalität zu erfassen. Alles aber am Menschen, nicht nur seine religiöse Haltung, sollen von ihm dargestellt werden.

Der Bruch zwischen Kunst und Religion scheint unwiderruflich zu sein. Doch gegen Ende seines Lebens findet Ruskin, beeinflußt durch die strenge Kunst Giottos in Assisi, zu seinen alten Einsichten zurück. Die alte Position wird nicht ganz wieder erreicht, doch neigt Ruskin nun wieder mehr der „visionary truth" zu. Die

„material-“ und „natural truth“ wird weiter anerkannt, auch ihre Darsteller, da Ruskin ein tieferes Verständnis für die verschiedenen Möglichkeiten der Kunst erhalten hat.

Damit ist der Dreitakt von Ruskins Leben zu Ende. Es war ein Forschen nach der Wahrheit. Wo er sie fand, nahm er sie und fürchtete sich nicht, sie zu verkünden, selbst wenn er dadurch den Zorn seiner Mitmenschen hervorrufen oder sich selbst widersprechen mußte.

„Magna est veritas“ rief er den Praeraffaeliten zu, sein eigener Wahlspruch war „To-day!“ Beide ergeben den Kern Ruskinscher Haltung, stets und sofort die Wahrheit zu künden und zu tun. Seine Liebe zur Wahrheit macht uns Ruskin vor allem wert, durch sie ist er ein berufener Vertreter seines Jahrhunderts.

# Lebenslauf.

Am 4. Februar 1905 wurde ich, Wilhelm Morlang, als Sohn des Stadtbürodirektors Rudolf Morlang in Bad Wildungen geboren. Ich bin deutscher Reichsangehörigkeit und evangelischen Bekenntnisses. Von Ostern 1911 bis Ostern 1915 besuchte ich die Bürgerschule und von Ostern 1915 bis Ostern 1921 die Realschule zu Bad Wildungen. Vom 1. April 1921 bis 31. Dezember 1926 war ich in der Deutschen Bank und Diskontogesellschaft tätig. Vom 1. Januar 1927 ab besuchte ich die Oberrealschule II zu Kassel, an der ich am 13. März 1928 die Reifeprüfung bestand.

Ich studierte dann englische und romanische Philologie sowie Theologie, und zwar vom 28. April 1928 bis 30. Juli 1928 in Heidelberg, vom 25. Oktober 1928 bis 27. März 1930 in Berlin und vom 22. April 1930 bis zum 7. Dezember 1933 in Marburg. Außerdem studierte ich ein Zwischensemester an der Universität Dijon (Frankreich) und ein von Marburg beurlaubtes Semester an der Universität Leeds (England). Am 15. Dezember 1933 legte ich die wissenschaftliche Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen ab. Die mündliche Doktorprüfung fand am 2. August 1934 statt. Seit 1. April 1934 bin ich Studienreferendar an der Adolf Hitler-Oberrealschule zu Kassel.

Meine akademischen Lehrer waren vor allem die Herren Professoren:

in Heidelberg: E. R. Curtius und Hoops,

in Berlin: Brandl, Dibelius, Gamillscheg, Spranger und Wechssler,

in Marburg: Auerbach, Deutschbein und von Soden.